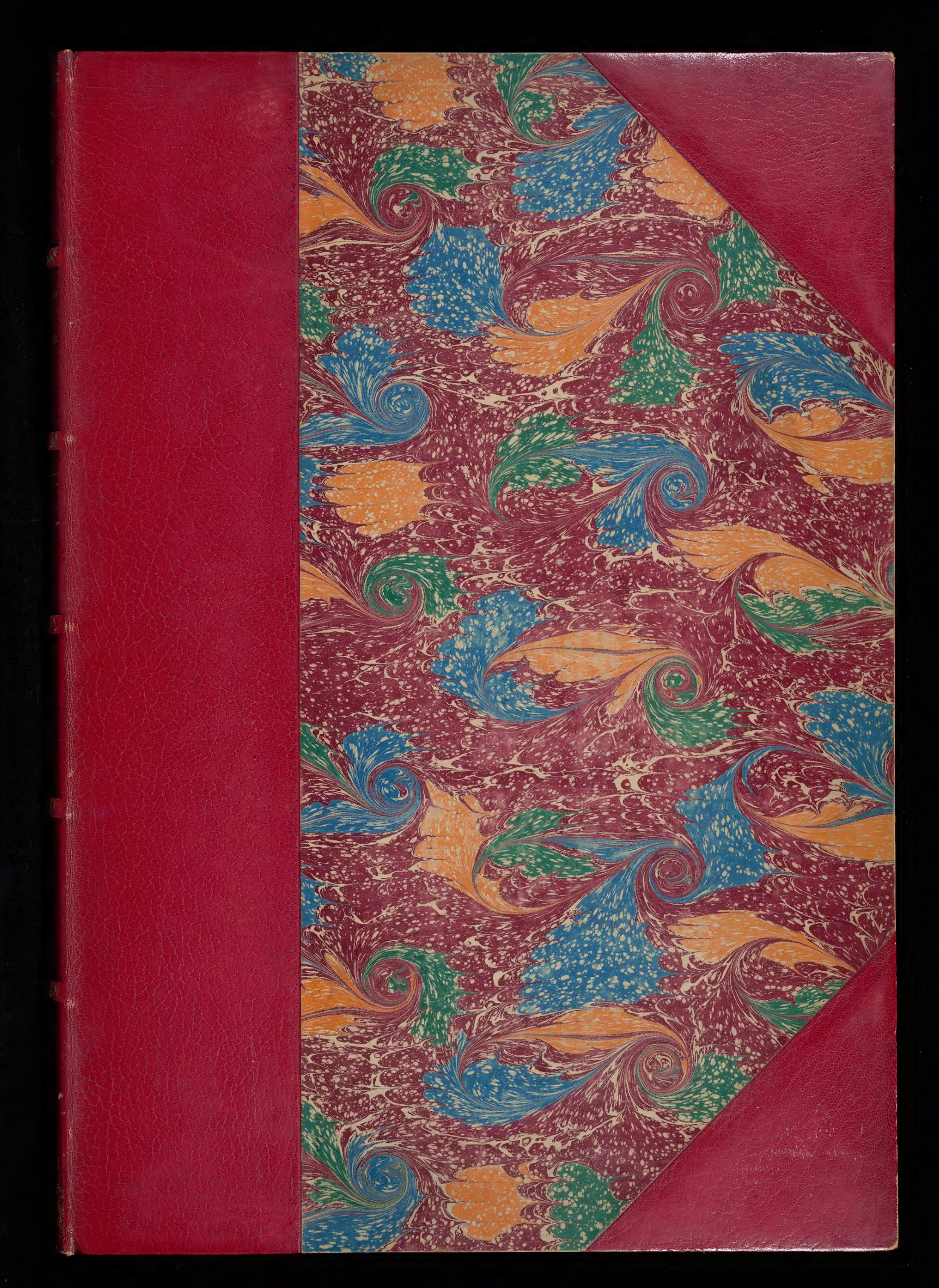
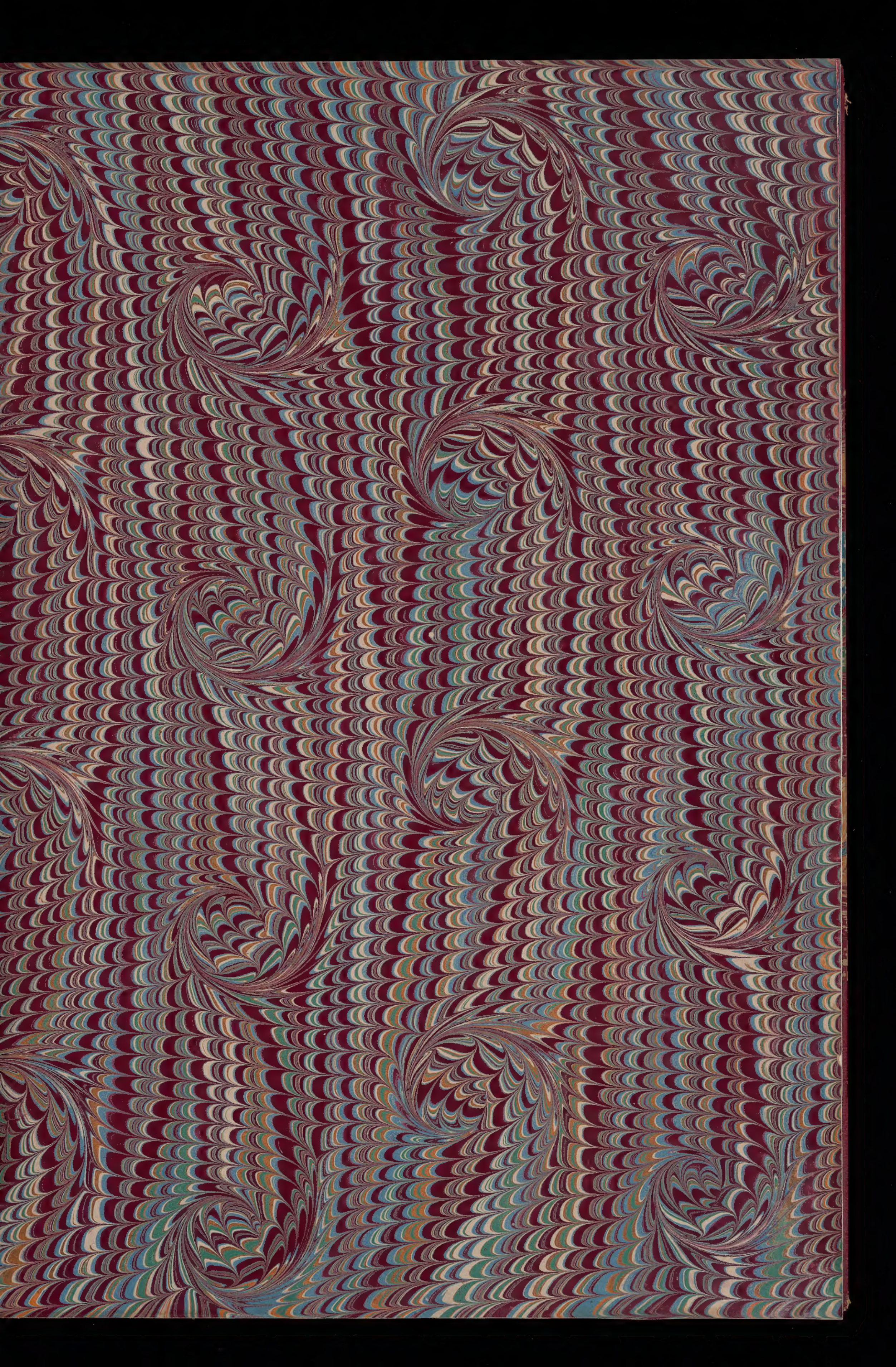
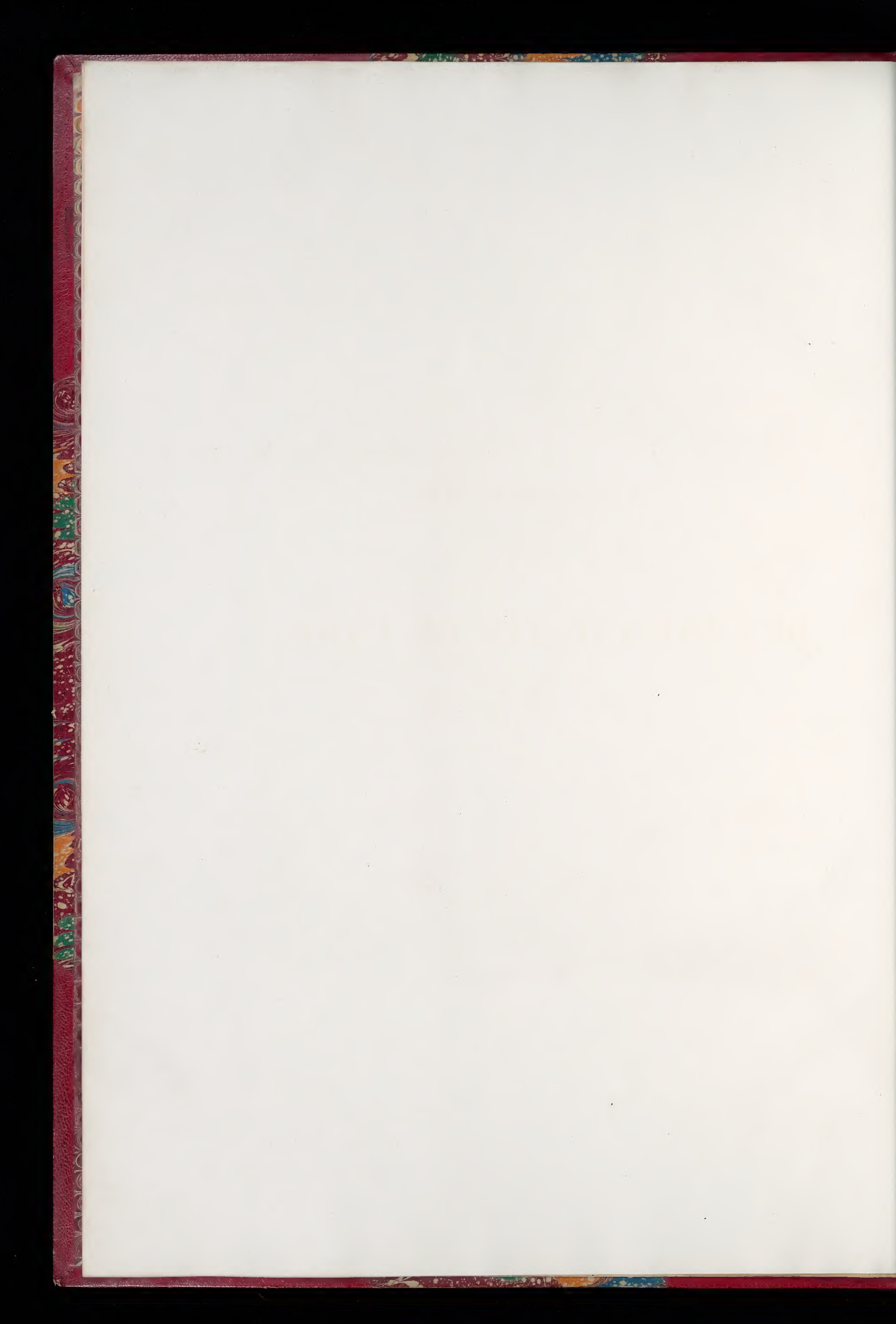






2 vol.
150 –

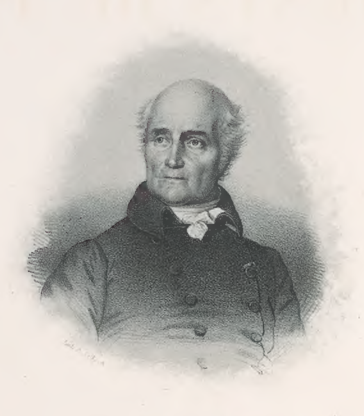
37815

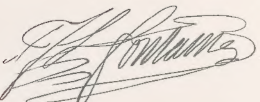


TEXTE EXPLICATIF

JOINT AUX NUMÉROS DU JOURNAL

DES MONUMENTS DE PARIS





TEXTE EXPLICATIF

JOINT AUX NUMÉROS DU JOURNAL

DES

MONUMENTS DE PARIS

ENVOYÉS

A L'EMPEREUR DE RUSSIE

DANS LES ANNÉES 1809, 1810, 1811, 1814 ET 1815

PARIS

TYPOGRAPHIE DE FIRMIN-DIDOT ET CIE

56, RUE JACOB, 56



INTRODUCTION

Rentrés en possession du texte de l'ouvrage des Édifices et Monuments de Paris par Fontaine, nous sommes parvenus à réunir un grand nombre des dessins originaux composant les numéros de la correspondance d'art demandée à Fontaine par l'empereur de Russie; désespérant de retrouver les quelques planches qui nous manquent encore, nous nous résignons à publier cet ouvrage, qui bien qu'incomplet ne sera pas, pensons-nous, sans intérêt pour plusieurs.

Nous tirons des Mémoires inédits de Fontaine quelques passages ayant trait à cet ouvrage et qui lui serviront de préface.

« 17 Décembre 1808. — M. le grand écuyer, qui est maintenant ambassadeur en Russie, nous écrit que l'empereur Alexandre désirant connaître journellement et par le moyen d'une sorte de correspondance périodique les ouvrages d'art dont l'empereur des Français embellit la capitale de son empire, il nous avait désigné pour ce travail. Il nous invite en conséquence à lui faire passer de suite par la voie de M. l'ambassadeur de Russie les dessins et les explications de l'un des édifices par lequel nous jugerons convenable de commencer l'entreprise honorable dont il nous a fait charger. Nous ne pouvons nous déterminer à accepter cette commission, tout agréable qu'elle est pour nous, sans l'agrément de l'Empereur. C'est pourquoi j'ai écrit à M. le grand maréchal pour obtenir la permission de Sa Majesté, et nous faisons passer à M. l'ambassadeur un prospectus du plan que nous nous proposons de suivre pour remplir les vues de l'empereur Alexandre. »

« 11 Janvier 1809. — M. le grand maréchal, en réponse à la demande que nous lui avons adressée le 17 décembre dernier, nous répond qu'il l'a soumise à l'Empereur et que Sa Majesté approuve et permet que nous fassions passer à l'empereur de Russie les dessins de tout ce qui se fait de remarquable à Paris. »

« 30 Mars 1809. Nous avons terminé le premier numéro de l'ouvrage qui nous a été demandé par l'empereur de Russie; il comprend le plan général du Louvre et des Tuileries et quelques détails sur les changements et embellissements faits sous le règne de l'Empereur dans les intérieurs de ces derniers palais. Nous avons ajouté aux dessins et vues perspectives que nous avons donnés un énoncé du plan de notre ouvrage et une longue explication historique de la construction de l'édifice avec différentes observations sur les circonstances ou les causes du plus ou moins de perfection des parties qui le composent. Nous avons cru qu'il était convenable, avant de faire partir ce travail, de le mettre sous les yeux de l'empereur Napoléon, c'est pourquoi je le lui ai présenté aujourd'hui à l'heure de son déjeuner. Un coup d'œil jeté vaguement sur les feuilles de chaque dessin, quelques questions génerales sur le plan de l'ouvrage et la permission de l'envoyer à l'empereur de Russie, sont tout ce que nous avons pu obtenir. J'avais voulu lui donner lecture des articles explicatifs qui se trouvent joints aux dessins et qui dans la situation où nous nous trouvons aujourd'hui avaient été un peu composés pour la circonstance (1), mais ayant remarqué qu'il n'était pas disposé à m'entendre, je me suis arrêté aux premières phrases, et feuilletant ensuite les pages du livre, j'ai dit un mot de ce qu'il contient.

« M. l'ambassadeur de Russie se charge de faire parvenir notre ouvrage à M. de Caulaincourt, ambassadeur de France en Russie, qui le mettra lui-même sous les yeux de l'empereur Alexandre. »

« 5 Juin 1809. - Nous avons reçu une lettre de M. de Caulaincourt qui nous a marqué de Pétersbourg que l'empereur de Russie a vu avec satisfaction le premier numéro de notre correspondance et qu'il attend avec impatience que nous lui fassions passer de suite la continuation de cet ouvrage J'ai fait part à M. le grand maréchal, en lui rendant compte de mon voyage à Pruth, des signes de contentement qui nous ont été donnés par M. l'ambassadeur de Russie, et je lui ai envoyé la copie des notes jointes aux trois numéros qui ont été remis jusqu'à ce jour entre les mains de M. le prince Kourakin; je

(1) Fontaine venait de présenter à l'Empereur son projet pour la réunion du Louvre et des Tuileries.

lui ai demandé la permission de lui envoyer successivement la copie de tout ce que nous écrirons dans notre correspondance. Cette mesure a pour but d'instruire l'Empereur, s'il est nécessaire, de tout ce que nous avons fait et dit. »

« 23 Décembre 1809. — Malgré le mouvement et la grande occupation que nous donne l'habitation et le service d'un aussi grand nombre de personnages illustres, aux besoins desquels nous sommes obligé de veiller, il nous a été possible de continuer avec succès notre correspondance avec l'empereur de Russie. Le 9e numéro de notre ouvrage vient de lui être adressé, il nous a fait avertir et remercier en même temps de la réception du sixième. »

« 20 Décembre 1810. — Nous avons envoyé à l'empereur de Russie le onzième numéro, qui comprend les dessins du Panthéon et la description des différents travaux qui y ont été faits. »

« 16 Avril 1812 — On parle d'une nouvelle guerre avec la Russie : toute l'Allemagne et une partie de l'Europe sont en mouvement, l'Empereur va partir, pour aller se mettre à la tête de ses armées ; voilà notre correspondance avec la Russie entièrement terminée ; déjà depuis plus d'un an, après le retour de M. de Caulaincourt en France, nous avions beaucoup ralenti de zèle, et sans trop savoir pourquoi nous avions mis à l'exécution et à l'envoi de nos deux derniers numéros une lenteur condamnable... Le douzième numéro, qui traite des marchés et des halles, est commencé depuis plus de six mois ; mais, occupé d'autres choses, pour nous beaucoup plus importantes, nous avons toujours négligé d'y travailler et tout en est resté là. »

« Le 4 avril 1814, l'empereur Alexandre vint sans train, à cheval, presque sans suite, visiter le palais des Tuileries...., m'ayant, à son entrée dans le palais par le grand vestibule du milieu, aperçu sur le palier de l'escalier en habit d'uniforme avec les épaulettes de chef de bataillon de la garde nationale, il vint à moi, puis me saluant par mon nom : Nous avons fait la paix, me dit-il, et vous allez sans doute reprendre avec moi la correspondance d'art que la guerre a interrompue. »

« Le 27 mai suivant, nous allâmes, mon ami Percier et moi, lui faire hommage, conformément au désir qu'il avait exprimé, du douzième numéro de notre travail sur les édifices en construction dans Paris. C'était celui qui se trouvait terminé depuis si longtemps et que la guerre avec la Russie nous avait empêché de lui envoyer. »

« 20 Février 1815. — D'après la demande qui nous a été renouvelée par l'empereur de Russie lui-même lors de son séjour à Paris, nous nous sommes occupé de donner suite à la collection de dessins que nous avions commencée il y a environ cinq ans, et qui est restée interrompue pendant les trois dernières années de guerre avec la Russie. Le douzième numéro a été terminé dans les premiers jours de janvier ; il a pour objet les marchés. En rendant compte des nouveaux marchés de Paris, nous avons rappelé ceux des principales villes de l'Italie et donné quelques projets sur ces sortes d'édifices ; rien n'a été négligé pour rendre notre nouvel hommage digne de l'accueil dont l'Empereur nous a honoré. Avant d'expédier ce dernier numéro, nous avons cru devoir prendre l'assentiment du ministre, qui, l'ayant mis sous les yeux du Roi, nous a dit que Sa Majesté s'était amusée à le feuilleter et avait manifesté le désir d'en posséder une copie.. »

« Le tout a été remis à l'adresse de M. de Boutixquin, secrétaire de l'ambassade russe à Paris ; mais trois semaines s'étant passées sans recevoir aucune nouvelle ni aucun accusé de réception et trois lettres différentes ayant été écrites sans réponse à ce même M. de Boutixquin sur ce sujet, nous avons pris le parti d'informer directement M. le comte de Tolstoy de tout ce que nous avons fait ; notre lettre lui a été adressée à Vienne, par l'entremise de M. Gérard, peintre. »

« 28 Septembre 1815. — Un treizième numéro, aussi complet que le précédent, sur les fontaines publiques, a été terminé dans les premiers jours après la reddition de Paris et remis dans les premiers jours de juillet 1815 à M. de Wolkonsky pour être présenté à l'Empereur pendant son séjour à Paris, mais l'Empereur est parti sans que nous ayons été assuré que Sa Majesté avait vu notre ouvrage. »

Nous terminons par la lettre suivante que le 25 décembre 1815 Fontaine adressait à l'empereur de Russie, en lui envoyant les dessins des fêtes du camp de Vertus, qui lui avaient été demandés par l'empereur Alexandre, un matin que celui-ci l'avait surpris faisant une de ces aquarelles sur les lieux mêmes ; Fontaine avait été chargé par l'empereur de Russie de tous les préparatifs de ces fêtes.

« Nous avons l'honneur de mettre aux pieds de Votre Majesté une carte du camp de Vertus avec quelques dessins et une explication de la fête qu'elle a donnée aux souverains alliés, aux généraux et aux chefs de son armée, le 9 septembre 1815 ; nous offrons ce faible travail comme le tribut de notre sincère et respectueuse admiration ; si plus heureux cette fois que pour le douzième et le treizième numéro des Édifices et Monuments de Paris, nous apprenons que Votre Majesté daigne agréer nos efforts, tous nos vœux seront remplis et nous aurons obtenu la seule récompense à laquelle nous avons osé prétendre.

« Nous sommes, avec le plus profond respect, etc. »

« Signé : P.-F.-L Fontaine. »

OUVRAGE

DES ÉDIFICES ET MONUMENTS

DE PARIS



TEXTE EXPLICATIF

JOINT AUX NUMÉROS DU JOURNAL

DES MONUMENTS DE PARIS

ENVOYÉS A L'EMPEREUR DE RUSSIE

DANS LES ANNÉES 1809, 1810, 1811, 1814 ET 1815

Les notes ci-jointes contiennent les explications jugées nécessaires au développement et à l'intelligence du sujet que l'on traite; elles renferment aussi des remarques destinées à faire connaître l'état des arts et surtout de l'architecture à l'époque mémorable où nous vivons.

NUMÉRO 1

PALAIS DES TUILERIES

Ayant à représenter les ouvrages d'architecture dont l'empereur Napoléon enrichit la capitale de ses États et à rendre compte des nombreux travaux entrepris depuis son règne, il semble convenable de donner avant tout une idée du palais que le souverain habite et de faire connaître les améliorations et les embellissements qui y ont été ajoutés par ses ordres.

Vers l'an 1518, Louise de Savoie, duchesse d'Angoulême, qui habitait le château des Tournelles (1), dans le quartier du Marais, fut atteinte d'une maladie dangereuse et les médecins en attribuèrent la cause à l'insalubrité du lieu dans lequel cette princesse vivait; François Ier, son fils, voulant lui procurer une habitation plus agréable et en meilleur air, jeta les yeux sur les maisons et les jardins qui appartenaient à Nicolas Neuville de Villeroy, chevalier, secrétaire des finances et audiencier de France; ce domaine était situé près des rives de la Seine, au couchant et hors des murs de la ville de Paris; il était enclos de murs et portait, dis-je, le nom de Tuileries, parce qu'il occupait un emplacement où l'on avait précédemment établi différentes fabriques de tuiles et briques.

Le roi en fit l'acquisition et donna en échange la belle terre de Chanteloux (2), entre Montlhéry et Arpajon.

(1) Le château des Tournelles était situé sur une partie de la place Royale; les rois de France y habitèrent depuis Charles V qui le fit bâtir en 1369, jusqu'en 1564, époque à laquelle Catherine de Médicis le fit détruire.

(2) La terre de Chanteloux, près de Montlhéry, était renommée alors pour la beauté de son site et l'agrément de ses jardins; les poètes du temps en ont parlé avec éloges.

La duchesse se fit transporter dans la maison des Tuileries et y recouvra la santé; mais, devenue régente du royaume pendant la captivité de son fils, on ignore pourquoi elle abandonna ce séjour qui devait lui être cher, et pourquoi elle en concéda la jouissance pendant leur vie à Jean Tiercelin, maître d'hôtel du dauphin, et à son épouse.

Catherine de Médicis, veuve de Henri II, ayant fait démolir en 1564 le château des Tournelles qui lui était devenu odieux depuis la mort malheureuse de son époux (1), vint habiter le Louvre et chargea Philibert Delorme de construire pour elle un château de plaisance sur l'emplacement de la maison des Tuileries; elle acheta en même temps différentes propriétés voisines et environ quarante arpents de terre, qui appartenaient aux Quinze-Vingts, pour augmenter l'étendue de cette habitation.

Le palais que Philibert Delorme éleva présentait une forme extrêmement agréable, la décoration en était élégante et recherchée, il était situé en belle vue et en bon air. Tout l'édifice consistait en un seul corps de bâtiment avec un pavillon au centre et deux autres à ses extrémités; il était composé d'un rez-de-chaussée et d'un premier étage; le pavillon du milieu, dans lequel se trouvait le grand escalier, était couvert d'un dôme de forme circulaire. Les appartements de réception et ceux d'habitation occupaient toute la partie à gauche de l'entrée; la chapelle et un logement de dépendance remplissaient l'autre partie opposée, vers le nord; les logements de la suite, les écuries et le manège étaient placés isolément et à une assez grande distance du château, près de la rue Saint-Honoré (2). Ces bâtiments, qui existaient encore en très grande partie il y a peu de temps et qui étaient aussi l'ouvrage de Philibert Delorme, ont été détruits en 1809 pour le percement de la rue de Rivoli et de la place des Pyramides.

Il paraît que la reine Catherine de Médicis n'habita jamais le palais des Tuileries, qui n'était pas encore terminé en 1577; on croit qu'elle logea quelque temps dans le pavillon de Médicis, qui faisait partie des bâtiments précédemment décrits; elle vivait ordinairement au Louvre ou à l'hôtel de Soissons qu'elle avait fait arranger selon ses goûts.

Jean Bullant, qui succéda à Philibert Delorme dans la direction des constructions commencées, fit quelques changements aux dispositions de son prédécesseur.

Henri IV ayant trouvé les appartements du château des Tuileries insuffisants, chargea Androuet Ducerceau, et par suite Étienne Dupeyrac, d'en augmenter l'étendue; il fit construire deux corps de bâtiments en prolongation des pavillons d'angle et les termina par deux autres pavillons, l'un au nord, l'autre au midi; mais le palais, à la construction duquel on travailla pendant près de cent ans, ne fut entièrement achevé et convenablement habitable que dans les premières années du long règne de Louis XIV.

Anne d'Autriche, pendant la minorité de ce monarque, avait fait continuer, sur les dessins de Levau, les augmentations entreprises sous Henri IV, et, par suite, terminé les distributions intérieures des appartements.

Les quatre architectes qui succédèrent à Philibert Delorme dans l'achèvement de cet édifice ne suivirent en rien les dispositions et l'ordonnance des choses faites avant eux. Ils rattachèrent

(1) Henri II, dans une fête en réjouissance des noces de sa fille Élisabeth qu'il mariait au roi d'Espagne Philippe II, voulut rompre une lance à visière ouverte avec le jeune comte de Montgommery, fils du capitaine de ses gardes; la lance du comte se rompit, le tronçon frappa le roi au sourcil, l'étendit par terre, et il mourut de cette blessure onze jours après.

(2) Le pavillon de Médicis, les écuries dites de Monseigneur ainsi que le manège avaient été bâtis par Philibert Delorme; la charpente qui couvrait les écuries était exécutée en planches assemblées avec des clefs de liernes, selon le procédé enseigné par cet architecte dans ses œuvres. C'était le seul exemple de charpente exécuté, à Paris, sur les dessins de cet homme habile et peut-être le seul qui fût encore existant aujourd'hui, car les charpentes des châteaux de la Muette, de Saint-Germain en Laye et de Lincourt qu'il avait faites étaient détruites. On a conservé avec soin tout ce qui pouvait servir à en donner la plus parfaite intelligence.

à l'élégante architecture de leur prédécesseur la décoration inconvenante et grossière d'une façade ornée de grands pilastres composites qui s'élevaient dans la hauteur de deux étages et formaient l'assemblage le plus choquant que l'on pût imaginer. Ils travaillèrent successivement aux augmentations qui leur étaient demandées sans jamais s'occuper de les mettre en harmonie avec ce qui existait; l'un d'eux ajouta un attique sur les parties basses entre les pavillons de l'ancien château. Levau, sous le ministère de M. de Colbert, détruisit le grand escalier du centre, qui, à la vérité, divisait l'habitation en deux parties et coupait la communication de la cour au jardin, mais était renommé comme une très belle chose; il y substitua un vestibule ouvert dont les dispositions s'accordent mal avec l'ordonnance des façades et il rejeta l'escalier dans la partie droite de l'entrée.

Ce fut cet architecte qui bâtit la chapelle, la salle de spectacle et qui acheva les distributions des appartements. La Régente, qui voulait fixer l'habitation du Roi dans les Tuileries, en fit accélérer l'achèvement et employa les plus habiles peintres du temps (1) pour en décorer les intérieurs; on remarque, par les allégories flatteuses qui composent les principaux sujets des plafonds et de la plupart des tableaux, que les artistes avaient cherché à mériter les bonnes grâces de la mère du Souverain en la représentant presque partout sous les traits de la Sagesse instruisant la Jeunesse, protégeant les lettres, encourageant les arts, le commerce, ou donnant la paix. On fit copier à Rome les tableaux et les peintures de la célèbre galerie Farnèse et on en composa la décoration de celle de Diane, qui se trouvait au bout des grands appartements, près le pavillon de Flore.

On croit qu'il faut placer à l'époque de la régence d'Anne d'Autriche l'achèvement de la galerie du Midi et en conséquence l'exécution entière du projet de la réunion du Louvre et des Tuileries, qui fut terminée d'après les dessins de Clément Métezeau. Ces deux palais, ainsi qu'on a pu le remarquer par l'explication ci-dessus, avaient été construits sur des dispositions totalement indépendantes l'un et l'autre; ils étaient séparés par un grand fossé et une muraille de fortification. Les Tuileries se trouvaient hors de l'enceinte de la ville, cette habitation n'avait été considérée dans le principe que comme un lieu de plaisance et la première pensée d'une réunion, que l'on n'avait jusqu'alors prévue en aucune manière, ne vint que lorsque Henri IV, profitant des fondations du mur (2) qui fermait l'enceinte du Louvre au midi, eut prolongé d'un côté la galerie des plans, commencée par Catherine de Médicis, et de l'autre eut ajouté au château des Tuileries les corps de bâtiments qui en étendaient les façades et les pavillons qui les terminent.

On s'aperçut alors que la galerie de réunion, prolongée à angle droit du Louvre aux Tuileries, donnait un angle obtus; on vit que le sol des appartements du Louvre était de cinq pieds plus élevé que celui des Tuileries et que les milieux des deux édifices ne correspondaient en rien l'un à l'autre; depuis cette époque on n'a cessé de penser à cet important problème sans jamais le résoudre, le mal est resté sans remède; le temps s'est passé en consultations, en projets, et les difficultés, loin d'être aplanies par tant de discussions, sont devenues des monstres si effrayants que l'on a vu, dit-on, le cardinal de Fleury pendant la jeunesse de Louis XV, fatigué

(1) Les artistes qui furent employés à l'achèvement et à la décoration des appartements du palais des Tuileries sont : Nicolas Mignard, Noël Coypel, Berthold Flamel, Nicolas Loir, Francisque Millet, Girardon, Le Rambert, Philippe de Champagne, Nocret, Le Moine, etc.

(2) Le mur de l'enceinte de la ville traversait la place du Carrousel et retournait à angle droit sur les bords de la Seine pour joindre ceux qui entouraient l'ancien Louvre ; c'est sur les fondations de la partie qui se trouvait entre les fossés de la ville et les bâtiments de l'aile dans laquelle est maintenant la galerie d'Apollon que Henri II, Charles IX et par suite Henri IV élevèrent le commencement de la grande galerie qui réunit aujourd'hui les deux palais.

d'entendre parler du Louvre et des inconvénients que présentait son achèvement, on a vu ce ministre condamner le plus grand monument de l'architecture française à être vendu et démoli comme indigne de tous soins et comme ne pouvant être utilisé en rien. Un arrêt aussi désastreux pour les arts est heureusement resté sans exécution.

Louis XIV habita les Tuileries dans sa jeunesse, il fit achever, sur les dessins du chevalier Vigarani, la salle de spectacle qui occupait un grand tiers du palais; on la nommait la salle des machines; on y représentait de grands opéras, des ballets, et sous Louis XV, qui habita aussi les Tuileries dans sa jeunesse, Servandoni y donna quelques-unes des grandes pantomimes à machines dont il apporta l'usage en France; cette salle a été détruite en 1793 par les dispositions de la Convention nationale.

Les appartements du château avaient été mis en état dans l'année 1790 pour y loger Louis XVI, mais les travaux faits à cette époque avaient été si légèrement exécutés et les fureurs populaires dont cet édifice a été le théâtre l'avaient tellement dévasté, qu'il ne présentait que ruines et dégradations à l'époque où l'empereur Napoléon vint y fixer son séjour.

Ce souverain l'a fait rétablir en entier, il l'a dégagé de tous les bâtiments et de toutes les constructions étrangères qui le déformaient, il a embelli les intérieurs, il a rendu les distributions plus convenables et plus commodes, il a voulu que l'on conservât soigneusement les ornements qui pouvaient retracer son ancienne magnificence, en s'accordant toutefois avec celle qu'il a résolu de lui donner; les appartements d'habitation, jusqu'alors peu convenants et insuffisants ont été restaurés et améliorés. La galerie de Diane a été rétablie à neuf dans son entier, en ménageant toutes les peintures qui en décoraient les plafonds. On a construit une chapelle, un grand escalier, une salle de spectacle, une salle des Gardes, une salle des Maréchaux, une salle à manger, etc.

Enfin, rien ne retrace aujourd'hui dans l'ensemble de cet édifice les désastres dont il a été le théâtre, ni les dégradations que le défaut d'entretien et l'abandon lui avaient fait éprouver. Il est digne par sa grandeur et sa magnificence du souverain qui l'habite.

JARDIN DES TUILERIES

Le jardin des Tuileries tel qu'on le voit aujourd'hui a été ajouté au palais par Louis XIV et planté sous le ministère de M. de Colbert, par le célèbre Lenôtre, sur l'emplacement de celui que Catherine de Médicis voulait joindre à son palais. Il se trouvait dans l'origine séparé du château par une rue qui conduisait des cours du Manège au quai de la Conférence; probablement cette rue n'était qu'un passage de service conservé par tolérance et devait être supprimée après l'achèvement des constructions. On y voyait un bois, des parterres, des gazons, une volière, une ménagerie, un chenil et une orangerie placée vers l'endroit où sont encore aujourd'hui différentes petites maisons qui ont conservé le nom de bâtiments de l'orangerie (1). On remarquait aussi dans la partie opposée à celle-ci, vers le lieu où était dernièrement le

(1) Ces bâtiments ont été détruits en 1813 pour terminer la terrasse du nord et faire le mur du fossé sur la place du côté du Garde-Meuble.

jardin du dauphin, la maison et le jardin d'un nommé Renard, valet de chambre du commandeur de Souvré; cette habitation servait de rendez-vous après la promenade du cours aux seigneurs de la cour pendant la minorité de Louis XIV; elle est devenue célèbre dans les guerres de la Fronde par les querelles et les petits combats dont le duc de Beaufort était le héros et dont ce cabaret devenait le théâtre.

Le jardin que Lenôtre planta avait environ 67 arpents, il est un chef-d'œuvre de bon goût et de génie; l'artiste en le disposant a su cacher avec adresse les limites des clôtures, il a trouvé les moyens d'agrandir par des divisions ingénieuses l'espace qui lui était donné sans fatiguer l'œil par une étendue peu proportionnée avec les dimensions du Palais; le mur qui ferme du côté du quai supporte une large terrasse d'où l'on jouit de la belle vue de la Seine et qui, en même temps, abrite toutes les parties basses des bosquets et des parterres. Le côté du couchant est clos par un grand fossé, deux terrasses à droite et à gauche de l'entrée dominent sur la place de la Concorde et joignent celles du nord et du midi; elles ont la vue de la belle promenade des Champs-Élysées, du cours de la Seine et des maisons dont ses bords sont ornés. On y arrive par deux grandes pentes douces en forme de fer à cheval et par deux escaliers à double rampe. Les bassins et les effets d'eau qui décorent les principaux points de vue, la division des parterres en avant du château, la disposition des avenues, le mélange des belles statues de marbre dont elles sont ornées, présentent de toutes parts un ensemble admirable; enfin on ne saurait peut-être trop vanter l'ingénieuse et simple composition de ce jardin. On croit même pouvoir le citer comme un modèle de perfection. Tous ceux qui sont chargés d'ajouter à un palais les embellissements d'une plantation voudront ne pas oublier que, sans ordonnance et sans symétrie, il n'y a pas de magnificence.

Le jardin des Tuileries avait aussi éprouvé les effets destructeurs de la Révolution française, son entretien avait été négligé; il était moins dégradé que le palais, mais des arbres avaient été abattus, plusieurs statues étaient mutilées, les bassins, les murs de terrasse et les perrons, que depuis longtemps on ne réparait plus, étaient en très mauvais état. Le trop fameux manège dans lequel les assemblées Constituante et Législative avaient tenu leurs séances, plusieurs petites maisons bâties sur les terrains de différents couvents qui enveloppaient le jardin au nord, déformaient la terrasse des Feuillants, et laissaient beaucoup à désirer pour le complément et l'achèvement de cette promenade. L'œil, en quittant la terrasse du midi, ne trouvait plus sur celle du nord que le spectacle inconvenant d'un mur en ruines, sur lequel étaient adossées des baraques qui pour la plupart tombaient de vétusté ou retraçaient des souvenirs pénibles.

L'empereur Napoléon a ordonné le percement d'une rue de 60 pieds, ornée de portiques couverts, pour communiquer des Champs-Élysées à la place de la Colonnade et isoler entièrement le jardin ainsi que les palais des Tuileries et du Louvre. D'après ce projet les places du Palais-Royal, des Jacobins et de Vendôme auraient des communications directes avec la nouvelle rue; le jardin des Tuileries serait fermé au nord par une grande grille de toute la longueur de l'ancienne terrasse des Feuillants; cette grille, accotée par un trottoir sur la rue neuve, serait ornée de pilastres en pierre supportant des vases de marbre, les bassins des parterres seraient rétablis, les eaux seraient amenées en plus grande abondance et jailliraient sans interruption; le nombre des statues qui décorent les avenues serait augmenté, les plantations trop anciennes seraient renouvelées, les parterres seraient entourés de grillages en fer pour en conserver la forme et la fraîcheur; enfin il a voulu que les terrasses du couchant, qui dominent à droite et à gauche de l'entrée sur la place de la Concorde et sur les Champs-Élysées, fussent prolongées; que les terrains vagues qui restaient en dehors, tant du côté du midi que du côté du nord, fussent réunis et enclos pour augmenter l'étendue du jardin, en compléter la forme,

achever les communications des terrasses hautes et remplir en cela la pensée du fondateur; il a voulu que cette promenade déjà si justement célèbre ne laissât à l'avenir rien à désirer.

Ces ordres sont en grande partie exécutés et avant peu tout sera entièrement terminé.

SALLE DE SPECTACLE DES TUILERIES

La salle de spectacle des Tuileries occupe aujourd'hui l'espace de l'ancien théâtre des machines (1). Elle est à peu près dans les dimensions de celle qui, sous les dernières années du règne de Louis XV et dans les premières de celui de Louis XVI, servait à la Comédie française; on y arrive par le grand escalier d'honneur, les vestibules et la salle du Conseil; elle est précédée par une galerie transversale formant foyer et dégageant les escaliers qui se trouvent dans les angles. Elle a été conçue de manière à ce qu'on pût la regarder moins comme une salle de comédie que comme une suite des appartements, comme une grande pièce dans laquelle on donne des spectacles; la loge impériale, le rang d'honneur et le parterre seuls y sont très apparents; tous les autres rangs sont regardés comme accessoires et sont séparés de ceux-ci par des distances remarquables. La forme est un cercle voûté en calotte supportée par quatre arcs-doubleaux, l'un desquels forme l'avant-scène; la loge impériale en face occupe le centre d'un grand cul-de-four entouré de colonnes et s'élève sur deux parties d'amphithéâtre qui se lient avec le parterre; toute cette disposition doit être répétée sur l'emplacement du théâtre et former au moyen d'un plancher mobile, au niveau du sol des appartements, une salle de festin ou une salle de bal entourée de galeries.

Le théâtre et les machines qui le composent sont d'une exécution très soignée et l'équipage entier de toute cette partie est ce qui a été exécuté de plus parfait jusqu'ici dans ce genre.

(1) La chapelle et la salle du conseil d'État sont bâties sur l'emplacement de la salle de ce temps.

NUMÉRO 2

CHAPELLE ET SALLE DU CONSEIL D'ÉTAT

L'ancienne chapelle du palais des Tuileries occupait la partie des bâtiments à droite en entrant par le vestibule du milieu et se prolongeait jusqu'à la salle des machines. Elle se trouvait placée à la hauteur d'un demi-étage et comprenait en élévation le premier avec une portion du rez-de-chaussée. On arrivait des appartements de représentation à la tribune du souverain par la terrasse découverte sur la face du côté des jardins. Le rez-de-chaussée était ouvert au public, qui pouvait y entrer par le vestibule d'entrée, en montant la première révolution de l'escalier des grands appartements; cette disposition était tellement incommode que l'on avait été obligé d'élever en planches sur la terrasse du côté des jardins un petit couloir indépendant de la décoration du palais, pour donner une communication couverte des grands appartements avec la chapelle. Cette dernière pièce occupait avec la galerie toute la largeur de l'édifice et interrompait, ainsi que nous l'avons dit précédemment, la communication des appartements de la partie à gauche de l'entrée avec ceux de la partie à droite; on ne pouvait aller à la salle de spectacle qu'en passant sur la terrasse découverte, alors le pavillon du nord à l'extrémité de l'édifice était une habitation presque entièrement isolée, et le palais des Tuileries, dont la façade extérieure avait une apparence de grandeur et de magnificence extraordinaire, ne renfermait en dedans que des distributions extrêmement incommodes et des communications difficiles parce qu'elles avaient été exécutées successivement, sans plan général et d'une manière incohérente.

Déjà les constructions faites en 1792 pour l'établissement de la salle de la Convention nationale au palais des Tuileries avaient donné lieu à de grands changements dans cette portion de l'édifice. Les ouvrages avaient été faits très légèrement et avec une précipitation qui n'avait pas permis de prendre les mesures que la solidité des principales murailles exigeait; le palais, dans cette partie, tombait presque en ruines, lorsque l'Empereur ordonna la construction de la chapelle et de la salle du conseil d'État.

C'est sur l'emplacement qu'occupait l'ancienne chapelle, l'escalier et les pièces en avant de la salle de la Convention, que la nouvelle chapelle, la salle du conseil d'État et l'escalier de la salle des Gardes ont été construits. On a disposé la chapelle et ses entrées de manière à ce que le public pût y arriver par la galerie basse du palais, du côté des jardins. Elle est composée d'une nef entourée de colonnes qui forment les bas côtés au rez-de-chaussée pour le peuple et de tribunes hautes au premier étage, pour la famille impériale et pour la cour; on a, par ce moyen, agrandi, autant qu'il était possible de le faire, l'espace étroit que la totalité donnait. Les ouvertures pratiquées dans la salle du conseil d'État sont autant de tribunes répétées par la galerie en face. La tribune impériale occupe toute la largeur de la chapelle, en face de

l'autel. L'orchestre des musiciens est placé en amphithéâtre, dans une niche circulaire, derrière les colonnes qui ornent le fond de la chapelle, en face de l'Empereur; la sacristie et les dépendances occupent le dessous de l'orchestre au rez-de-chaussée; les colonnes d'ordre dorique toscan, qui forment les bas-côtés au rez-de-chaussée, sont exécutées en pierre de liais; les plates-bandes, les soffites et les corniches avec les balustres d'appui au-dessus, sont en pierre de Conflans; l'ordre dorique romain qui orne les tribunes hautes est en stuc de blanc veiné, avec chapiteaux, corniches, moulures et plafonds dorés. Le pavé de la tribune impériale est décoré de mosaïques et de compartiments de marbre avec les armoiries de l'Empereur au centre. Le pavé du rez-de-chaussée est aussi en marbres de différentes couleurs. L'autel, placé sur un mur parsemé d'abeilles en or, est orné de colonnes en marbre (fleur de pêcher) avec chapiteaux, corniches, fronton, gradins et appui en blanc veiné, serancolin, griotte d'Italie, enrichis de bronzes dorés.

Des poêles pratiqués dans les souterrains, et dont la fumée circule en différents sens sous les compartiments des pavés, entretiennent par des bouches ménagées avec précaution dans tout l'intérieur de cette partie du palais une chaleur douce et toujours égale.

La salle du conseil d'État est contiguë à la chapelle; on y arrive par l'escalier de la salle des Gardes. Elle peut être considérée, au moyen des ouvertures pratiquées en face des croisées, comme la galerie de la chapelle pour les jours de cérémonies religieuses. Elle est décorée de pilastres et de colonnes en stuc jaune de Sienne, avec des fonds en blanc veiné; les chapiteaux, les corniches et les ornements sont dorés. On voit au centre du plafond, dans toute la longueur de cette salle, un grand tableau d'histoire encadré par des voussures qui forment une frise au pourtour de la pièce. Cette frise est peinte en grisaille avec des accessoires et des ornements rehaussés en or; elle représente les différentes sections du conseil : la Législation, les Finances, la Marine, les Arts et la Guerre. Tout ce plafond est l'ouvrage de M. Gérard, peintre célèbre.

L'escalier qui conduit à la salle du conseil d'État est à une seule rampe droite, entre quatre colonnes d'ordre dorique qui soutiennent des soffites et des plafonds carrés. Il occupe le plafond de la salle des Gardes; on a cherché à le disposer de manière à ce qu'il parût être une continuation de celui qui monte aux grands appartements et qui avait été construit, sous le règne de Louis XIV, par Levau, ainsi que nous l'avons précédemment dit. Sa décoration est très simple : deux statues de marbre représentant le Silence et la Méditation, placées sur des socles en avant des premières marches, en ornent l'entrée. On voit dans le fond, sur des piédestaux en avant des niches, aux deux côtés de la porte de la salle du Conseil, les figures en pied des chanceliers d'Aguesseau et de L'Hôpital. La construction de cette partie est exécutée en pierre de Conflans. L'escalier est supporté en entier sur deux massifs de colonnes en pierre de Vergelay; elles reçoivent la retombée de la voûte sous les marches et laissent ainsi au-dessous un espace libre qui sert de corps-de-garde pour la garde de l'Empereur.

La salle du conseil d'État est précédée, à ses deux extrémités, par des pièces décorées en stuc; elles servent d'antichambre pour les huissiers et les secrétaires du Conseil.

Les bureaux, les sections et toutes les dépendances nécessaires à ce service se trouvent, ainsi que nous l'avons précédemment indiqué dans le plan général (planche 2 du numéro 1), au-dessus et au-dessous de la salle du Conseil, avec une entrée et un escalier indépendants des autres services du palais.

NUMÉRO 3

GALERIE DES TUILERIES, CHAMBRE DE L'EMPEREUR, ETC.

La galerie des Tuileries termine les grands appartements du palais et sert de dégagement à l'habitation de l'Empereur du côté de la cour; elle a été construite et décorée, comme nous l'avons dit précédemment, pendant la régence d'Anne d'Autriche. Plusieurs peintres habiles du temps concoururent à l'achèvement de cet ouvrage; les tableaux du plafond, à l'exception des quatre qui se trouvent à chaque extrémité, sont des copies exactes et très soignées des peintures dont Annibal Carrache avait orné la célèbre galerie Farnèse; elles ont été faites d'après les originaux sous les yeux de Charles Errard, premier directeur de l'académie de France à Rome. On pourrait attribuer à cet artiste, peintre et architecte, la composition d'une grande partie des décorations intérieures du palais des Tuileries et par conséquent celles de la galerie. La faveur dont il jouissait à la cour, les succès qu'il obtint dans sa concurrence avec Lebrun, lequel, jeune alors, entrait dans la carrière qu'il parcourut depuis avec tant de gloire, viennent à l'appui de cette assertion. Errard avait été envoyé à Rome pour y former l'établissement d'une école des beaux-arts et surtout pour veiller à l'exécution de copies, tant en peinture, sculpture, qu'architecture, dont M. Sablet Desnoyers, surintendant des bâtiments, voulait, d'après les vues du Primatice, sous le règne de François I[er], enrichir les maisons royales.

On remarquait, dans l'ensemble de la galerie des Tuileries, les mêmes défauts d'incohérence que nous avons été trop souvent forcé de dévoiler, en décrivant les différentes constructions faites par la nécessité du moment et ajoutées successivement aux premières dispositions de l'ancien palais.

Cette partie avait été également bâtie sans aucune liaison avec les distributions anciennes et elle avait encore par suite éprouvé des changements peu favorables à son ordonnance. La galerie qui se trouvait à la suite des grands appartements, et qui devait former la jonction avec celle du Louvre, était très imparfaitement subordonnée aux distributions des appartements d'habitation; ses ouvertures s'accordaient mal avec les différentes pièces dans lesquelles il fallait communiquer; le sol de son carreau se trouvait à quatre pieds et demi au-dessous de celui de l'étage principal du Louvre, on n'avait rien fait de ce qui pouvait tendre à rendre plus commode et moins inconvenable ce point de réunion si désiré et obtenu par des dépenses et des sacrifices sans nombre. Enfin la décoration extérieure de la façade avait seule réglé le nombre des croisées et lorsque l'on s'aperçut qu'un espace de cent trente pieds de long était mal éclairé par cinq ouvertures seulement, on pensa à détruire le mur de séparation de la première division du côté des appartements pour, en augmentant l'étendue de la galerie, ajouter une croisée de plus; mais on n'avait pas remarqué que cet avantage était acquis aux dépens de la symétrie ou

de l'ordonnance et que pour obtenir une galerie plus longue, un peu moins mal éclairée, il était resté des divisions et des trumeaux inégaux. Ces défectuosités avaient paru rebuter les peintres chargés de la décoration et ils avaient pris le parti de ne la subordonner à aucune des divisions dont l'irrégularité semblait présenter un obstacle insurmontable; ainsi le plafond de la galerie des Tuileries avait été orné de tableaux et d'encadrements, disposés symétriquement entre eux, mais sans accord avec le plan de la pièce qui d'abord fut nommée la galerie des Ambassadeurs, parce que Louis XIV, pendant sa jeunesse, y recevait les ministres des puissances étrangères.

M. le duc de Villeroi, pendant la minorité de Louis XV, avait fait construire dans cette partie des divisions et des distributions d'habitation pour y loger les personnes attachées à l'éducation du jeune roi. Le comité de Salut public y avait établi, en 1793, sous le régime de la Convention, le dépôt général de ses archives, et lorsque l'empereur Napoléon occupa le palais des Tuileries, cette galerie n'était plus qu'une longue salle sombre et irrégulière dont les plafonds en ruine conservaient encore les traces, dégradées et en lambeaux, de ses anciennes peintures; on y reconnaissait à peine les couleurs des différents sujets dont elle avait été précédemment décorée; cette pièce, comme toutes celles que nous avons eu jusqu'ici à décrire, portait les empreintes de l'abandon le plus désastreux; elle semblait menacée d'une destruction très prochaine, lorsque par les ordres de l'Empereur elle a été entièrement restaurée.

On a conservé avec précaution tous les ornements et les tableaux, qui ont été remis sur des toiles neuves. La forme et l'ordonnance du plafond n'ont éprouvé aucun changement, on a seulement cherché à retrouver dans la nouvelle décoration des faces une disposition qui parût régulière; on a à cet effet substitué au mur qui avait été supprimé un avant-corps de pilastres, et on a décoré les deux extrémités avec des colonnes de marbre, qui réfléchies, par les glaces en avant desquelles elles sont placées, prolongent à l'œil l'étendue de la galerie; des croisées feintes répétant celles de la face, sur le mur du fond, contribuent aussi à répandre dans un espace aussi étendu, la quantité de lumière dont il avait besoin. Les trumeaux entre les ouvertures sont revêtus de stuc et décorés de tableaux qui représentent les actions mémorables du siècle présent; ainsi la galerie du palais des Tuileries doit être considérée aujourd'hui comme un ouvrage ancien sauvé des ravages du temps et des caprices de l'inconstance, elle est entièrement rétablie à neuf. La magnificence et la perfection de son ensemble feront sans doute oublier le défaut d'ordonnance et le manque d'originalité qu'on peut lui reprocher.

La chambre à coucher de l'Empereur a été entièrement faite à neuf sur l'espace de l'ancienne chambre et du cabinet qui en dépendait; elle est revêtue de lambris d'appui enrichis d'ornements dorés, avec une tenture de brocart de Lyon au-dessus; des pilastres sculptés encadrent les ouvertures et recouvrent les angles. Le plafond est décoré de peintures et de dorures divisées en compartiments variés et égaux entre eux; le sujet du centre représente l'armoirie de l'Empereur avec les emblèmes de son nom, lesquels se trouvent alternativement repétés sous différentes formes et produisent dans cet ordre des distributions symétriques. Les figures de la Majesté, du Courage, de la Sagesse et du Génie, sous les allégories de Jupiter, de Mars, de Minerve et d'Apollon, remplissent le milieu des quatre faces principales de la partie droite; et des génies ailés, s'appuyant sur des trophées de guerre, composent les sujets dont la voussure entre la corniche et le plafond est décorée.

Le lit de l'Empereur, entouré d'une balustrade dorée, élevé sur une estrade recouverte en velours, occupe le fond de la chambre en face des croisées, et répond, par la richesse des ornements dont il est formé, à la magnificence de toute la pièce.

La salle à manger et la salle des concerts du palais des Tuileries se trouvent au rez-de-chaussée,

au-dessous de la galerie des grands appartements. Le peu de croisées que la décoration de la façade extérieure avait données et la forme des voûtes qui soutiennent le plancher du premier étage dans cette partie, rendaient extrêmement difficile l'arrangement de ces deux pièces, dans un espace qui semblait ne devoir convenir qu'à des magasins ou à des dépendances de service. Cependant, comme la nouvelle distribution du palais ne permettait pas de les projeter ailleurs, il a fallu chercher les moyens de les rendre aussi commodes qu'il était possible de le faire dans un local aussi peu convenable. Il a fallu parvenir à rendre lumineuse la salle à manger, qui n'a pour ouverture extérieure qu'une seule croisée sur la cour; des glaces répétant la décoration des arcades qui ornent les faces, multipliant l'effet des pilastres qui reçoivent les corniches et réfléchissant la lumière qu'il était nécessaire de ménager, sont les moyens principaux que l'on a employés pour parer aux inconvénients du local. On a recouvert les murs en stuc, on a divisé les corniches et les voussures des plafonds en compartiments d'arabesques dont les ornements légers et dont les couleurs brillantes pouvaient, par leurs reflets, ajouter encore à l'effet des glaces qui sont répétées sur toutes les faces. Enfin, on est parvenu à rendre presque nul le défaut que la disposition du lieu devait faire craindre, et la salle à manger ainsi que celle des concerts ne le cèdent point en magnificence à toutes les autres parties des nouveaux appartements du palais des Tuileries.

Ces deux pièces sont échauffées sans cheminée et par les mêmes moyens que la chapelle et la salle du conseil d'État dont nous avons donné la description précédemment ; mais comme nous n'avons pas fait connaître le mécanisme de cette manière de chauffer les appartements, et qu'on pourrait peut-être désirer en connaître les détails, nous avons ajouté aux plans de la planche 15 l'explication ci-après.

POÊLES DE CHALEUR

Les poêles qui échauffent la salle à manger ainsi que la salle des concerts du palais des Tuileries, et dont on voit les détails planche 15 du numéro 3, sont formés de différents compartiments de brique d'une seule épaisseur posés sur mortier de terre franche, avec une enveloppe de faïence qui entoure le mécanisme intérieur et un dernier revêtement en brique qui enferme le tout jusqu'au sommet. Le foyer est composé de deux plaques en fonte percées chacune de seize trous ; l'une sert à former le plancher inférieur du poêle, et l'autre le plancher supérieur de l'espace dans lequel on met le bois. Les plaques reçoivent dans leurs seize trous un nombre égal de tuyaux de fonte ou tubes destinés à contenir l'air que le feu doit échauffer; cet air qu'il faut nécessairement tirer d'un lieu sain et sans mauvaises odeurs, qu'il faut enfin prendre autant qu'on le peut au dehors, se trouve, à l'aide d'un tuyau ordinaire et par l'isolement que l'on pratique sous la plaque inférieure du foyer, introduit dans les tubes et dans le réservoir que la flamme et la fumée entourent. Il est naturellement poussé dans la pièce que l'on veut échauffer, par la colonne extérieure qui remplace successivement celle que le feu a rendue plus légère. Ainsi, on peut remarquer que tout le mécanisme des poêles de chaleur dont nous donnons les dessins consiste en :

1° un foyer dans lequel on fait le feu dont la flamme et la fumée, après avoir parcouru

différents conduits au pourtour intérieur du poêle et réchauffé l'air renfermé dans les tubes ou dans le réservoir des bouches, s'échappent par des tuyaux et des conduits souterrains dans le canal destiné à cet usage. La fumée, en circulant dans les conduits sous le carreau, sert elle-même à entretenir une chaleur douce dans l'espace qu'elle parcourt; elle est attirée par l'aspiration d'une pompe ou d'un poêle auquel le conduit doit aboutir pour ensuite prendre verticalement la direction qui lui est donnée; l'espace qu'elle peut parcourir est au moins de cent pieds, et lorsqu'elle est arrivée à ce terme, elle n'est plus qu'une vapeur humide dégagée de toute espèce de calorique, et par conséquent elle ne porte plus de trace de suie; c'est pourquoi l'on n'est jamais forcé de nettoyer les conduits; il faut seulement, dans le cas où le sol serait humide, observer sous le canal un isolement de quatre pouces pour empêcher que la fumée, trop tôt refroidie, ne perde de son activité et ne puisse parcourir l'espace qui lui est donné.

2° Tubes ou réservoirs d'air échauffé par le feu du poêle dont la fumée parcourt sans communication les enveloppes intérieures. Cet air est enlevé, ainsi que nous l'avons dit, par la colonne extérieure qui sans cesse tend à le remplacer; on doit prévenir que, dans le cas où le feu serait trop actif et l'air extérieur plus abondant qu'il ne convient, l'air peut s'enflammer; c'est pourquoi il convient d'écarter les bouches de toutes matières combustibles qu'elles pourraient incendier, et proportionner le conduit de l'air extérieur avec celui de l'air chaud dans la dimension de cinq à huit, c'est-à-dire cinq pour l'air du dehors et huit pour l'air du dedans.

3° Deux conduits qui doivent porter, l'un la fumée au dehors et l'autre l'air qu'elle a échauffé au dedans; nous avons indiqué la proportion du conduit de chaleur et la dimension de la bouche de sortie, celle-ci peut être entourée d'un cercle en cuivre et décorée de manière à se lier avec la décoration de l'appartement; on doit aussi la fermer d'un petit grillage en laiton pour empêcher l'introduction de corps qui intercepteraient la chaleur ou apporteraient en se consumant des odeurs désagréables. On remarquera que les conduits de la chaleur doivent avoir, autant que possible, une direction verticale et peu tortueuse, qu'ils ne peuvent s'écarter horizontalement et en suivant un plan incliné qu'à la distance de quinze pieds du foyer, et qu'à celle de trente pieds, au plus, en s'élevant verticalement au-dessus du réservoir intérieur. Les conduits pour la fumée doivent être construits en brique avec des isolements sur les deux faces et souvent sous le plafond, quand on craint l'humidité du sol; il est nécessaire d'éviter dans leur marche les angles droits et d'arrondir les passages dans lesquels on voudrait faire tourner la fumée, comme aussi de ne laisser qu'une épaisseur de deux pouces entre le dessus du carreau et la fumée, si l'on veut profiter de ce second moyen de chaleur. Il est inutile d'indiquer les différentes formes dont on peut faire usage pour couvrir avec des marbres et des compartiments de carreaux les conduits de fumée, qui ne doivent pas recevoir des parquets en bois; la nature des marbres que l'on aura à employer et la forme des pièces donneront des motifs variés pour faire de cet objet utile un sujet d'agrément.

Cette notice sur les poêles que l'on emploie dans les édifices publics et dans les grands appartements, à Paris, peut donner une idée de cette invention, qui, bien qu'elle ne soit pas nouvelle et que les habitants du Nord l'aient longtemps mise en usage avant les Français, s'est cependant beaucoup perfectionnée de nos jours.

NUMÉRO 4

SALLE DES MARÉCHAUX

La salle des maréchaux de l'Empire occupe tout le pavillon du centre du palais des Tuileries; l'espace qu'elle embrasse renfermait autrefois, ainsi que nous l'avons dit, le vestibule et le principal escalier du palais que Philibert Delorme avait construit par les ordres de Catherine de Médicis, et que M. de Colbert fit détruire dans les premières années de son ministère, sous le règne de Louis XIV. Elle a servi longtemps de salle des Gardes pour les grands appartements, mais devenue aujourd'hui la première pièce de représentation du palais, elle a été disposée à cet effet et décorée en entier; elle contient les portraits en pied des maréchaux de France, les bustes de plusieurs généraux morts à l'armée et les tableaux représentant les principales batailles de la guerre d'Italie et d'Égypte. Une tribune, dont la disposition indique la place de l'Empereur et de la famille impériale dans les jours de bal et de concert, orne la face au couchant, du côté des jardins; elle est soutenue par des cariatides copiées d'après celles dont Jean Goujon avait décoré, sous Henri II, la salle des Gardes du palais du Louvre. Cet ajustement s'accorde avec l'ordonnance d'un balcon qui orne le dessus du premier rang des croisées au pourtour de la pièce, couvre les constructions de deux poêles destinés à échauffer ce grand espace, et présente un point principal qui semblait manquer à sa décoration.

Le trône de l'Empereur est placé dans la quatrième salle des grands appartements de représentation; il est formé d'une couronne de feuilles de chêne et de laurier en or surmontée d'un heaume ombragé de panaches; le tout est suspendu sur la face opposée aux croisées à la hauteur de la corniche et sous la voussure du plafond; de larges draperies en velours cramoisi, ornées de broderies et de franges en or, se développent à droite et à gauche de la couronne et viennent se rattacher aux enseignes impériales qui sont placées sur des socles en or aux deux côtés du trône.

Le siège de l'Empereur, orné de sculptures et de broderies très riches, occupe seul le milieu du trône; il est élevé sur trois marches recouvertes de tapis en velours cramoisi, avec galons et franges en or; un large carreau en velours bleu parsemé d'abeilles sert de marchepied sur l'estrade, et les armoiries impériales, dont la broderie en or est relevée en bosse se détachant sur un fond de satin violet, au centre du revers de la draperie, en forment le point principal et ajoutent par leur éclat et par la perfection de leur travail à la magnificence de tout ce qui compose cet important objet.

Le plafond de la salle des Gardes de l'appartement d'habitation de l'Empereur, représenté planche 20, a été refait entièrement à neuf; celui qui avait été peint sous la minorité de

Louis XIV, et qui tombait en ruine, représentait Minerve foudroyant les Vices; elle paraissait sur un fond de ciel, à travers l'ouverture de la voûte d'un temple, dont les colonnes peintes en perspective sur un corps incliné et les corniches tendantes vers un seul point de vue, ne produisaient qu'un effet faux et incorrect. On a rejeté cette disposition qui ne peut convenir qu'au théâtre et qui est toujours très déplacée dans l'intérieur d'un appartement où le spectateur ne reste pas à un seul point fixe et où l'illusion d'optique à laquelle, par ce moyen, on a prétendu atteindre, se trouve à chaque pas détruite. Cette ordonnance est remplacée par des compartiments subdivisés selon la forme de la voussure du plafond, dont le sujet principal représente Mars vainqueur, la lance en main, parcourant sur un char le zodiaque et signalant chaque mois de l'année par une victoire. Des attributs militaires et différentes figures, sous l'emblème de vertus guerrières, enrichissent cette composition et remplissent les voussures du pourtour sur les quatre faces.

Le meuble serre-bijoux de l'Impératrice dont nous donnons le dessin est remarquable parmi tous ceux de l'appartement de Sa Majesté, tant par la richesse que par la perfection des parties qui le composent; les bois y sont travaillés avec une adresse particulière; les bronzes dorés, les incrustations, sont faits d'après les modèles d'artistes habiles et ont été exécutés avec le plus grand soin. On remarque surtout la disposition des cases, la division des compartiments intérieurs et les moyens ingénieux employés pour les fermer. Ce meuble et la plus grande partie de ceux qui décorent le palais des Tuileries sont l'ouvrage de M. Jacob, ébéniste célèbre à Paris.

Nous avons cru ne pas devoir nous étendre aussi longuement que le sujet pouvait le permettre sur la description du palais des Tuileries, et nous avons fixé aux quatre numéros que l'on vient de voir les détails et les explications des embellissements que l'Empereur y a fait ajouter. Nous nous sommes hâté de passer à un motif nouveau, tant pour varier la collection qui nous est demandée, que pour chercher à atteindre plus rapidement au but qui nous est indiqué. En conséquence, nous avons essayé de terminer ces articles par quelques réflexions générales sur la décoration de l'intérieur des bâtiments.

DE LA DÉCORATION INTÉRIEURE DES BATIMENTS

L'art de décorer les intérieurs des bâtiments consiste non seulement dans la bonne distribution des parties qui composent l'habitation, mais encore dans le choix et dans la recherche des matières que l'on peut employer. La distribution est essentiellement subordonnée au besoin de celui qui veut occuper, et les matériaux qui doivent entrer dans la composition des ornements intérieurs sont indiqués par la nature du sol et du climat. C'est pourquoi on devra trouver dans les maisons d'un pays méridional des dispositions et des formes peu semblables à celles que l'on aura vues dans les régions du Nord. Les lambris légers, les peintures délicates, les incrustations de marbre ou de métaux seront mis en usage avec plus de réserve et de précaution dans un lieu exposé aux intempéries des saisons, que sous un ciel constamment calme; il en sera de même de l'emploi des étoffes que l'on mettra en œuvre, le choix en sera déterminé par les besoins du service de la pièce et par son exposition. Il faut donc que la première

étude de l'architecte chargé d'un arrangement intérieur soit de chercher avant toute autre chose à satisfaire aux données de la convenance locale et à celle du besoin; il devra surtout ne jamais s'écarter de ces principes dont l'oubli ou l'abandon jette nécessairement dans les désordres du caprice; ainsi, dans un appartement dont la décoration méritera d'être citée, chaque partie indiquera par sa forme le but d'utilité qui l'aura fait admettre. Mais à ces préceptes généraux, il convient encore d'ajouter les règles que le bon goût prescrit; il faut que l'art en s'y conformant sache donner à l'objet utile la grâce qui lui est propre, que jusque dans les plus petits détails on puisse retrouver cette élégance, cette harmonie sans lesquelles il n'existe point de charme ni d'ensemble parfait. C'est par ce moyen que des mains habiles embelliront les choses les plus ordinaires et que le plus mince objet deviendra souvent un chef-d'œuvre.

Nous n'oserons point donner plus d'étendue aux règles que nous venons de citer, ni entreprendre d'indiquer d'une manière plus précise les limites de l'espace que le génie peut parcourir sans s'égarer dans les désordres fantastiques du mauvais goût. C'est une vérité reconnue qu'en exerçant les arts, dont le but est de satisfaire nos besoins et d'ajouter à nos plaisirs, il ne faut pas admettre indistinctement tout ce qui se présente à la pensée et qu'il ne suffit pas pour plaire de courir après les honneurs séduisants d'une découverte ou d'une invention nouvelle; il est même remarquable que c'est presque toujours dans les ambitieuses prétentions d'une imagination déréglée que les dégradations du goût ont pris naissance, tandis que les ouvrages les plus beaux, ceux que l'on admire le plus se distinguent presque sans exception par une apparence de simplicité et de convenance sous laquelle les difficultés de composition et d'exécution restent cachées; les productions de ce genre ressemblent à ces vérités qui, dès qu'elles sont dévoilées, paraissent avoir été si faciles à découvrir, que chacun en les voyant se flatte qu'il aurait pu en être l'auteur. Enfin nous sommes persuadé que pour oser prétendre à des succès dans l'art de décorer les bâtiments et atteindre à la gloire qui en est la récompense, il faut réunir et mettre en pratique les conditions que nous venons d'indiquer.

Nous bornerons à ces réflexions générales nos observations sur les moyens d'embellir et de rendre commode l'intérieur des habitations; nous éviterons surtout de séparer de l'architecture cette partie qui, souvent traitée à part et considérée comme un talent indépendant de l'art de bâtir, est devenue dans plusieurs occasions un sujet de destruction pour l'édifice; car le décorateur, que souvent on y a introduit après coup, ne le regardant pas comme son ouvrage, n'apporte à sa conservation que des soins indifférents, et souvent même il en sacrifie les dispositions aux intérêts de sa gloire personnelle; c'est par l'effet de cette cause que les intérieurs des Tuileries, livrés successivement et à différentes époques à des artistes qui n'avaient eu aucune part à la construction du palais, ont été décorés sans dispositions générales et sans concordance exacte avec les formes principales de l'édifice. Les incohérences et quelques-uns des défauts que nous avons été forcé de faire remarquer dans le cours de cet ouvrage n'ont été produits que par le manque d'union et d'ensemble dans la pensée des différents auteurs qui ont concouru à l'achèvement de ce palais. C'est pourquoi nous regrettons que Philibert Delorme, qui le premier en a conçu les dispositions, n'ait pas eu l'avantage de terminer son ouvrage et n'ait pas laissé à la postérité cet édifice avec toute la perfection que ses grands talents pouvaient lui donner; mais on excusera facilement les architectes qui lui ont succédé et dont nous avons, en quelques parties, blâmé les ouvrages. On remarquera que, pour les condamner, il faudrait peut-être connaître les circonstances et les ordres auxquels ils ont dû céder, et alors on trouvera qu'il était sans doute difficile de faire mieux; au surplus, nous nous hâtons de répéter que les réflexions qui nous ont conduit à des observations critiques ne nous ont été inspirées que par la néces-

sité de rendre compte des ouvrages d'architecture qui nous sont demandés et par l'amour le plus désintéressé de l'art que nous professons.

Exposé nous-même au jugement du public, nous avons trop besoin d'indulgence pour ne point chercher à partager avec nos prédécesseurs les moyens d'excuse que nous présentons, et nous en appelons pour première défense à cet adage qui, par sa frappante vérité, est devenu si commun : « La critique est aisée, mais l'art est difficile. »

NUMÉRO 5

ARC DE LA PLACE DU CARROUSEL

L'arc de triomphe de la place du Carrousel a été érigé en mémoire des conquêtes de la grande armée d'Allemagne; les huit corps principaux de cette armée y sont représentés par les statues d'un soldat de chaque arme; elles sont placées sur les colonnes qui ornent les deux faces principales; l'attique au-dessus est couronné par un char en bronze auquel sont attelés les quatre superbes chevaux antiques qui, après avoir décoré il y a plusieurs siècles un édifice public à Corinthe, ont été transportés à Rome, puis à Constantinople et de là à Venise, d'où ils ont été apportés dernièrement en France. Les quatre bas-reliefs entre les colonnes au-dessus des petits arcs sur les deux faces principales et ceux des deux faces latérales représentent les actions mémorables de cette campagne; les voûtes des arcs, les archivoltes, les divisions de l'attique, les frises, les corniches sont décorées de trophées d'armes, de caissons de bas-reliefs, de figures de Renommées, d'armoiries et d'ornements analogues au sujet principal.

Ce monument, que l'on peut considérer comme l'entrée de la cour d'honneur, est placé en avant du palais des Tuileries, dans l'alignement de la porte du grand vestibule et près de la grille qui sépare la place d'armes d'avec les cours intérieures du château. Il est construit en pierre de taille; les colonnes sont en marbre de Languedoc, les chapiteaux, les bases, les inscriptions, le char et les figures qui l'accompagnent sont en bronze; les statues sur les colonnes et les bas-reliefs sont en marbre de Carrare, les tables des inscriptions en marbre blanc veiné et les frises en griotte d'Italie.

On a cherché, en élevant cet édifice, à le proportionner avec l'étendue de la place et avec la hauteur des bâtiments qui l'environnent; des groupes et des trophées, disposés sur les quatre piédestaux qui indiquent les entrées latérales, et des colonnes en forme de bornes milliaires, couronnées par des globes dorés, divisent les travées de la grille, accompagnent la façade et servent à la lier à l'ensemble général du Palais.

Nous ne dissimulons pas que le placement de ce monument a donné lieu à de longues discussions qui ont produit un grand nombre d'opinions différentes; mais il a paru convenable de le disposer de manière à ce qu'il semblât appartenir au palais des Tuileries, pour lequel il devait être l'entrée d'honneur, et malgré l'avis de plusieurs, on a pensé qu'en le plaçant sur la ligne biaise qui conduit de l'entrée du Louvre à celle des Tuileries, on lui aurait donné une position équivoque; on en aurait fait un accessoire nul et un ornement qui, ne s'accordant pas avec la symétrie de l'un ou de l'autre palais, aurait produit un effet extrêmement désagréable.

L'exécution soignée de cet ouvrage et la perfection des sculptures qui le décorent sont les seules choses qu'il nous soit permis de vanter, et nous ne parlerons de sa composition que pour protester qu'ayant eu l'honneur d'être chargé de la direction d'une entreprise aussi importante, nous avons cherché par tous nos efforts et par tous nos moyens à rendre notre ouvrage digne du sujet auquel il est consacré.

Le groupe en bronze qui couronne le monument et auquel sont attelés les quatre chevaux antiques de Corinthe est de M. Lemot.

Les huit statues en marbre sur les colonnes sont de MM. Taunay, Faucon, Chinard, Corbet, Dumont, Bridan, Montani et Dardel.

Les six bas-reliefs en marbre sur les quatre faces, de MM. Cartellier, Espercieux, Clodion, Ramey, Desenne et Le Sueur.

Les Fleuves sur les faces latérales du grand arc, de M. Boichot.

Les quatre bas-reliefs de l'attique, de MM. Fortin, Gérard, Callamard et Dumont.

Les Renommées des grands arcs et les frises d'enfants à la hauteur des chapiteaux des colonnes, de MM. Taunay et Dupasquier.

Le caisson principal de la voûte du grand arc, de M. Le Sueur.

Les trophées d'armes, de M. Montpellier.

Les ornements des corniches et des voûtes, de MM. Besnier et Thélem.

Les chapiteaux et les bases en bronze, de M. Delafontaine.

Ces artistes, qui par leurs talents et par leurs succès avaient déjà obtenu un rang distingué parmi les sculpteurs de notre siècle, viennent d'ajouter encore à leur réputation par la beauté et la perfection des ouvrages dont ils ont enrichi l'arc de la place du Carrousel; et l'on peut croire que ce monument, en conservant le souvenir d'une conquête glorieuse, sera peut-être aussi pour la postérité un indice qui fera connaître l'état dans lequel se trouvait l'art de la sculpture à l'époque où nous vivons.

Nous croyons devoir borner à ce précis sommaire l'explication des sculptures et des ornements qui composent l'arc de la place du Carrousel. Il sera gravé et publié avec les détails de l'architecture dans un ouvrage qui est très avancé (1); c'est pourquoi nous terminerons cet article par quelques réflexions sur les monuments triomphaux.

DES MONUMENTS TRIOMPHAUX

Les peuples de tous les temps et de tous les pays ont par des constructions durables entrepris de célébrer leurs victoires et d'en transmettre après eux le souvenir. Chez les uns ces monuments étaient des trophées que l'orgueil national élevait à sa propre gloire, chez d'autres c'étaient des hommages que la reconnaissance accordait à la bravoure ou à l'intrépidité des chefs. Pendant très longtemps ils furent les productions d'une industrie purement mécanique avant d'être les fruits de l'art. La nature des matériaux que l'on rencontrait, les circonstances

(1) Cet ouvrage resté inachevé, et dont les dessins originaux avaient disparu pour la plupart en 1848 dans le pillage du Palais-Royal, n'a été publié qu'en 1875. On avait cru alors devoir y joindre l'article suivant écrit spécialement pour l'ouvrage des monuments de Paris.

et le temps ont dû seuls régler la forme et l'étendue de ces premiers édifices. Sans chercher des exemples chez les peuples sauvages du globe, on voit, à l'époque la plus reculée de l'histoire, les Hébreux, pour célébrer un succès, élever douze pierres dans le lit du Jourdain, les Égyptiens dresser deux blocs de marbre et former, en les couvrant d'un troisième morceau de même matière, une porte dont l'imitation perfectionnée a pu conduire à l'invention des arcs, les Grecs planter, après la victoire, sur le champ même de la bataille, des colonnes, des poteaux auxquels ils suspendent les dépouilles des ennemis vaincus. Ils élèvent par suite à Marathon des tombeaux aux Athéniens et aux Platéens qui moururent pour défendre leur pays; aux Thermopyles, ils inscrivent sur cinq colonnes les noms de Spartiates qui se dévouèrent pour la patrie.

Cependant ces peuples qui par suite atteignirent le plus haut degré de gloire en tous genres, ces peuples qui dans les arts sont restés nos maîtres et nos modèles, n'ont jamais érigé des monuments de triomphe comparables pour leur magnificence et leur grandeur à ceux des Romains. L'usage consacré chez les Siciliens de ne célébrer leurs victoires que par des trophées en bois et de ne jamais les relever lorsque le temps les avait détruits, « afin, dit Plutarque, de ne pas éterniser les haines » en rendant ces édifices trop durables, explique suffisamment la raison pour laquelle les Grecs en ce point ont été surpassés par les Romains. En effet, on concevra facilement que les Athéniens et les autres peuples de la Grèce, qui par leur constitution formaient une espèce de confédération composée de plusieurs peuples réunis dans un petit espace, auront pu craindre d'exaspérer à perpétuité les haines ou la jalousie de leurs voisins et auront cherché à ménager sur ce point leur orgueil que la vue d'un monument de triomphe trop fastueux pouvait offenser. Ce n'est pas cependant qu'ils aient refusé à leurs guerriers des hommages d'admiration et de reconnaissance; trop enthousiastes de gloire, ils ne passèrent jamais sous silence les belles actions de leurs héros, mais en érigeant des trophées, en décernant des statues équestres, une politique adroite leur fit probablement garder des mesures auxquelles les Romains, plus guerriers et plus puissants, ne furent pas asservis.

C'est donc particulièrement chez les Romains que nous trouvons les exemples les plus nombreux et les plus célèbres de monuments de gloire et d'arcs de triomphe élevés tantôt en mémoire d'une victoire importante, d'une institution utile, d'un bienfait rendu à la chose publique, tantôt en tribut d'hommages accordés à la valeur d'un général et même d'un soldat qui s'était dévoué pour le bien de l'État. Nous voyons ce peuple conquérant imprimer sur presque toutes les parties du globe les traces de sa grandeur et de sa puissance. Il ne faut pas confondre, dans les immenses ouvrages qu'il a laissés à notre admiration, les édifices triomphaux avec ceux que la reconnaissance publique décernait aux grands hommes pour perpétuer le souvenir de leurs belles actions; on doit surtout distinguer ceux qui n'étaient que de simples trophées, comme la petite colonne rostrale dont les restes sont encore conservés au Capitole et qui, dit-on, avait été élevée dans le *Forum romanum* après la victoire navale remportée par Duilius sur les Carthaginois; ni ceux qui étaient des monuments de reconnaissance, comme les deux célèbres colonnes qui existent encore à Rome et que le sénat et le peuple ont érigées l'une à l'empereur Trajan après la défaite des Daces, l'autre à Antonin le Pieux après sa mort. On remarquera encore que tous les arcs bâtis par les Romains n'étaient pas des arcs de triomphe; souvent ils furent élevés, comme les colonnes dont nous venons de parler, en mémoire d'une grande action ou d'un service rendu à l'État, ainsi que l'arc de Rimini, qui a été construit en l'honneur d'Auguste parce qu'il avait rétabli les routes de l'Ombrie, ou bien l'arc d'Ancône, consacré à Trajan pour avoir réparé le port de cette ville.

Nous n'entreprendrons pas de donner une nomenclature exacte ni une description raisonnée

de tous les monuments triomphaux ou honorifiques que les Romains ont érigés et que l'on voit encore aujourd'hui sur presque toutes les parties du globe : à Rome, à Rimini, à Ancône, à Vérone, à Bénévent, à Fano; en Piémont : à Suse, à Aoste; en Espagne : à Sagonte, à Tarragone; en Istrie : à Pola; en Dalmatie : à Spalatro; en Égypte : à Antinoé; en Sicile : à Syracuse; en France : à Orange, à Saint-Remi, à Cavaillon, à Carpentras, à Saintes, à Bordeaux, à Besançon, à Autun, à Reims, etc. Nous remarquerons que les arcs de triomphe des Romains sont spécialement ceux qui, semblables à l'arc érigé à Titus sur la voie Sacrée, près du Forum romanum, après la conquête de la Judée, représentaient une porte sous laquelle le triomphateur, conduisant après lui les vaincus, passait en pompe pour rentrer dans la ville et y recevoir les honneurs que le Sénat et le peuple décernaient à la valeur. Quelquefois cette porte était accompagnée de deux ouvertures latérales plus petites pour le cortège, et les intervalles étaient ornés de bas-reliefs, de trophées ou de colonnes, comme on le voit aux arcs de Septime Sévère et de Constantin. Ces édifices étaient presque toujours surmontés d'un attique couronné par la statue du triomphateur, tantôt à cheval, tantôt sur un char attelé de chevaux ou d'éléphants; le groupe principal était souvent accompagné de soldats, de cavaliers, de trophées ou d'esclaves vaincus, comme l'attestent différentes médailles rapportées par l'antiquaire Bellori.

Si nous avions à décrire l'histoire des arcs de triomphe et la marche que les Romains suivirent avant d'atteindre la perfection qu'ils leur donnèrent, nous dirions que ce peuple guerrier, magnifique dans les récompenses qu'il accordait au courage, commença par ériger des trophées et des statues; que la nécessité de les élever à une hauteur convenable les fit placer sur des colonnes; que voulant par suite représenter des groupes qui exigeaient une base plus étendue, ils inventèrent pour les supporter les *Fornix*, édifices dont il ne reste aucune trace et que nous présumons avoir été assez semblables aux petites chapelles votives que l'on rencontre sur les routes. Ces Fornix, qui n'étaient qu'un long piédestal évidé par un arc sur l'une des faces, ont dû faire naître la pensée d'ériger des arcs à jour sous lesquels les marches et les pompes triomphales pouvaient passer, et l'on doit croire qu'en les ornant successivement de toutes les richesses de la sculpture et de l'architecture, ils furent portés au degré de perfection que nous admirons; mais notre but étant de faire connaître les modèles que nous avons consultés en composant l'édifice dont nous donnons la description, nous déclarons que parmi les nombreux monuments triomphaux des Romains, qui tous diffèrent entre eux pour la forme et pour la dimension, l'arc de Septime Sévère que l'on voit à Rome au pied du Capitole et celui de Constantin près du Colisée, nous ont paru réunir plus de perfection que tous les autres. Il faut avouer cependant que si ces deux édifices sont remarquables par leur ensemble et leur disposition, la sculpture dont ils sont ornés est au-dessous de toute médiocrité; le mélange barbare qui existe dans l'arc de Constantin où les beaux bas-reliefs et les statues tirés de celui de Trajan se trouvent à côté de figures entièrement gothiques annonce que la sculpture à cette époque était en pleine décadence lorsque l'architecture florissait encore. La cause de cette disproportion extraordinaire entre deux arts employés au même but est étrangère à notre sujet, mais s'il fallait entreprendre de l'indiquer, peut-être la trouverait-on dans l'appui que l'architecture reçoit des sciences exactes sur lesquelles les principes de cet art sont spécialement fondés; car on ne peut nier que les lumières qu'elles donnent peuvent briller encore après de longs orages, tandis que celles du goût et du génie, qui seuls peuvent guider la sculpture et les autres arts d'imitation, s'éteignent souvent au premier souffle contraire.

C'est donc d'après les arcs de Septime Sévère et de Constantin que celui de la place du Carrousel a été conçu; aucun des arcs modernes, si l'on en excepte celui d'Alphonse d'Aragon à Naples, ne présentait un exemple de magnificence convenable. L'arc de la porte Sangallo à

Florence, ceux de Nancy, ne sont que des imitations incorrectes des anciens; à Paris, la porte Saint-Denis, que sa haute taille a fait souvent préférer à celle de Saint-Martin et qui, malgré la réputation qu'elle a usurpée, nous paraît être beaucoup au-dessous de sa rivale, n'est, tout bien considéré, qu'une porte de ville, décorée à la vérité de bas-reliefs et de trophées admirables; et si, en nous écartant de notre but, il nous fallait comparer cet édifice avec la porte Saint-Bernard, monument du même temps, ouvrage du siècle de Louis XIV, peut-être trouverions-nous encore que cette dernière satisfait mieux aux données d'une porte de ville, qui semble exiger un passage d'entrée et un autre de sortie, comme on le voyait à la porte Saint-Bernard, ou mieux trois ouvertures, comme on les trouve à la porte Saint-Martin.

L'arc du Carrousel diffère des arcs antiques que nous venons de citer en ce qu'il est ouvert sur les faces latérales par des petits arcs qui forment des voûtes d'arête. Cette sorte d'innovation semblait dictée par la forme de la place et par la disposition du passage le plus fréquenté du lieu. Il est entièrement isolé sur toutes les faces, et quoique l'on ait projeté dans le principe de le lier à deux portiques qui devaient former les limites de la cour d'honneur et conduire à couvert jusqu'au palais, on a reconnu que ce plan, séduisant au premier aspect, diminuerait l'étendue de la place et ne produirait pas tout l'effet qu'on pourrait en attendre.

Enfin si, après avoir décrit en détail la disposition de cet édifice, il est permis de citer la promptitude de son exécution comme un mérite, nous ajouterons qu'il a été commencé le quinze mars mil huit cent six et terminé le quinze août mil huit cent neuf.

NUMÉRO 6

MUSÉE NAPOLÉON

Le musée Napoléon renferme une immense collection de tableaux précieux, de statues, de bas-reliefs antiques et un grand nombre d'objets d'art d'un prix inestimable. Il occupe au premier étage toute la galerie qui réunit les palais du Louvre et des Tuileries, et au rez-de-chaussée les salles des bâtiments qui sont au midi et au couchant sur le jardin de l'infante, avec la partie en retour sur la grande cour du Louvre jusqu'au pavillon de l'Horloge.

Cette galerie, commencée sous Henri II, continuée sous Charles IX, Henri IV et Louis XIII, comme l'indiquent les monogrammes des noms de ces souverains et les devises qui se voient encore aujourd'hui sur quelques parties des façades extérieures, a été entièrement achevée sous Louis XIV. Elle fut d'abord entreprise à l'effet de prolonger l'habitation du Louvre du côté de la rivière; Henri IV la destina à contenir les plans en relief des places fortes de la France et, par une ordonnance de 1608, il accorda au rez-de-chaussée, dans la partie qui se trouvait achevée depuis le pavillon du centre, dit le pavillon de la Lanterne, jusqu'au Louvre, des ateliers pour les artistes et pour les ouvriers qu'il employait. Louis XIV, dans un édit de 1671, confirma la faveur accordée par son aïeul et l'institua en récompense pour les artistes et les savants célèbres; ces logements sont aujourd'hui destinés à contenir les archives de la couronne.

Les constructions de cet immense corps de bâtiment étant achevées, le ministre Sablet-Desnoyers entreprit d'en faire décorer les intérieurs. Le Poussin fut chargé de cet important ouvrage; il s'était proposé d'y représenter les travaux d'Hercule; déjà il avait exécuté, dans la partie qui avoisine le Louvre, plusieurs sujets dont dix-sept pièces sont gravées par Pesne; mais la mort de Louis XIII, la retraite du ministre, les tracasseries qu'il éprouva de la part des peintres Vouet, Fouquières et de l'architecte Mercier, le déterminèrent à tout abandonner et à rester à Rome où il avait fixé son séjour. Lebrun, désigné quelques années après pour continuer les travaux de la grande galerie du Louvre, s'était proposé, malgré les observations de plusieurs artistes du temps, de ne rien changer à ce qu'avait fait son prédécesseur, de se conformer exactement aux divisions adoptées dans la portion commencée et de composer sur un plan nouveau les ornements qui restaient à faire, depuis le pavillon de la Lanterne jusqu'à celui de Flore; mais ces projets ne furent pas mis à exécution. La décoration de la galerie restée imparfaite, Louis XV y laissa les plans de plusieurs places fortes qui y étaient déposés avant lui, et les ouvrages du Poussin, qui avaient été peints sur les enduits d'une voûte dont la construction était vicieuse, furent détruits lorsque, dans les premières années

du règne de Louis XVI, M. Brébillon, sous le ministère de M. d'Angiviller, construisit une voûte en brique au-dessous de celle en charpente, qui menaçait ruine et qui entraînait avec elle la couverture du comble.

On avait déterminé alors de faire de cette longue galerie un muséum de peinture, dans lequel on devait rassembler les tableaux du cabinet du Roi; le dessous de la portion avoisinant le Louvre jusqu'au pavillon de la Lanterne était voûté sur des murs de refend qui formaient autant de divisions qu'il avait d'arcades au dehors; elle était occupée, comme nous venons de le dire, par des artistes ou des savants, pour l'habitation desquels on avait été forcé de faire dans les murs des évidements et des percements qui avaient beaucoup altéré la solidité de l'édifice. L'autre partie du côté des Tuileries servait au rez-de-chaussée à l'établissement de la monnaie, des médailles, aux écuries et autres dépendances du palais; les dernières travées de voûte près le pavillon de Flore n'étaient pas faites; le mur de face du côté de la Seine était en très mauvais état, ses fondations paraissaient mal assises; déjà, pour y porter remède, on avait changé les dispositions des voûtes sous le plancher du premier étage, on avait pris le parti de les faire supporter, comme celles du côté opposé, par des murs de refend afin d'alléger ainsi les murs de face d'un poids qu'ils paraissaient ne pouvoir soutenir. Le projet de faire une galerie de tableaux avait donné sujet à de longues discussions sur les moyens à employer pour l'éclairer d'un jour favorable à la peinture et principalement sur la nécessité de présenter une disposition convenable au classement de toutes les choses précieuses qu'elle devait renfermer. Il fallait transformer cet immense corridor de quatorze cents pieds de long sur vingt-huit de large en une suite de salles divisées de manière à laisser jouir de la vue de tout l'espace; il fallait chercher à obtenir une lumière qui, en tombant perpendiculairement sur les tableaux, fît mieux apercevoir leurs beautés. En conséquence, on a décoré la galerie de colonnes en marbre d'ordre corinthien, avec chapiteaux et bases en bronze doré, supportant des arcs et formant neuf divisions de salles, dont les trois plus petites sont motivées par les milieux que la décoration extérieure indique. Ces salles sont éclairées alternativement par des jours du haut, dont M. Raymond a fait exécuter les premiers, qui ont servi de modèles, et par des croisées de côté qui laissent jouir de la vue des quais de la rivière et de la place du Carrousel, dont par l'uniformité des ouvertures prises dans la voûte on aurait été privé. Cette disposition a paru d'autant plus convenable que, en donnant les moyens de présenter les plus beaux tableaux sous un aspect favorable et en fournissant des motifs de séparations qui en facilitent le classement, elle produit sur l'ensemble général un effet de lumière variée qui le rend plus agréable et procure en même temps l'avantage de renouveler l'air à volonté, ce que l'usage des châssis dans la voûte ne pouvait permettre.

Les travaux sont presque entièrement achevés, les divisions des salles sont faites, les voûtes sont en grande partie décorées; elles présentent, comme l'indique le dessin ci-joint, une division symétrique de caissons dans lesquels on a pratiqué alternativement les jours du haut. Des revêtements de marbre à la hauteur des socles qui supportent les colonnes forment un lambris d'appui dans toute la longueur et au pourtour de la galerie; des poêles cachés dans les ouvertures des croisées échauffent par des bouches de chaleur et par des conduits souterrains tout ce grand espace; enfin on remarquera que dans cette décoration on a exclu les couleurs qui par leur éclat pouvaient nuire au brillant des tableaux et des objets précieux qui composent cette immense collection.

A l'extrémité de la galerie de peinture, du côté du Louvre, on trouve le grand salon qui sert aux expositions des productions des artistes vivants. Cette pièce devait être décorée par Lebrun, qui s'était proposé d'y représenter le palais du Soleil; M. de Ratabon,

surintendant des bâtiments, à qui cet artiste avait déplu, lui préféra le peintre Errard et le priva, en faveur de ce protégé, d'un ouvrage dont ses talents le rendaient digne; mais les constructions de Versailles, que Louis XIV avait fait entreprendre à la même époque, retardèrent celles du Louvre et empêchèrent d'exécuter la décoration du grand salon, ainsi que la plus grande partie des projets qui avaient été conçus pour l'achèvement du palais.

Le salon d'Apollon, resté sans décoration, a été destiné sous Louis XV à l'exposition des ouvrages d'art; la voûte a été refaite à neuf en pratiquant au centre une ouverture pour l'éclairer d'un jour du haut. On a construit un escalier nouveau et on y a ajouté quelques dépendances nécessaires au service.

La galerie d'Apollon, que l'on nommait anciennement la petite galerie du Louvre et qui n'est séparée du Muséum de peinture que par le salon d'exposition, la salle ronde sous le vestibule d'entrée et toutes celles qui se trouvent au rez-de-chaussée tant au midi qu'au couchant sur le jardin de l'Infante, ainsi que l'aile joignant le pavillon de l'Horloge dans la grande cour du Louvre, sont destinées aujourd'hui au Muséum de sculpture; elles contiennent les statues, les bas-reliefs, un grand nombre de fragments antiques qui y ont été rassemblés depuis plusieurs années et une magnifique collection de dessins de toutes les écoles.

Cette partie du Louvre est la plus ancienne du palais; elle servait d'habitation aux souverains qui, depuis François I[er] jusqu'à Louis XIV, y avaient établi leur séjour ordinaire. Elle se divisait en deux parties que l'on désignait sous le nom d'appartement vieux et appartement neuf; l'appartement vieux était la portion dans laquelle avaient logé les rois Henri II, Charles IX et Henri IV; on y entrait par l'ancienne salle des Gardes, du côté de la grande cour; il occupait le pavillon d'angle avec les ailes au couchant et au midi sur le jardin du côté de la rivière; cette disposition donnait deux logements séparés, dont un, qu'on appelait l'appartement du Roi, avait son entrée par la cour du Louvre, et l'autre, l'appartement de la Reine, auquel on arrivait par la place, s'étendait dans l'aile au couchant jusqu'au pavillon d'angle au bord de la rivière. Cette portion de l'habitation a dû par suite faire partie de l'appartement neuf vers l'an 1647, lorsque Anne d'Autriche, sous la minorité de Louis XIV, eut ordonné la construction du bâtiment qui se trouve en double du côté du couchant, eut fait distribuer un logement plus commode dans toute cette partie et eut chargé Romanelli, Siégo, Velasquez, Francesco Borzone et d'autres peintres habiles de ce temps d'en achever la décoration.

La petite galerie du Louvre au-dessus de cet appartement ayant été brûlée en 1661, par l'imprudence des ouvriers qui travaillaient aux préparatifs d'une fête, Louis XIV la fit rétablir sur les dessins de Lebrun, qui divisa la voûte en onze compartiments; Girardon, Regnaudin, Gaspard et Balthazar de Marsi exécutèrent les sculptures qui encadrent les tableaux; la décoration de cette galerie n'ayant pas été entièrement terminée, M. de Marigny ordonna, en 1762, que les peintres qui seraient agréés à l'Académie de peinture feraient à l'avenir, pour leur morceau de réception, les tableaux dont Lebrun n'avait exécuté que les encadrements; pour satisfaire aux vues de cet arrêté, MM. Durameau, Lagrenée jeune, Callet, Taraval et Renou ont peint six tableaux, et il ne reste plus aujourd'hui que trois cadres à remplir pour terminer la décoration du plafond.

Le jardin de l'Infante, anciennement le jardin de la Reine, n'a été ainsi nommé qu'en 1722, lorsque, sous la Régence de Philippe d'Orléans, l'infante d'Espagne Marie-Anne Victoire, qui devait épouser Louis XV, eut habité pendant trois années cette partie du Louvre. Les différents changements de distribution et de décoration que le séjour de cette princesse nécessita ne sont pas les derniers que l'édifice eut à essuyer, car après le départ de l'Infante on voit

que tout ce logement servit de bureau de salle d'audience pour le Grand Conseil et de dépôt pour les tableaux du cabinet du Roi.

Après avoir présenté quelques détails historiques sur la construction de ces bâtiments, après avoir fait connaître sommairement leur disposition et leur état présent, nous n'entreprendrons pas de donner une description détaillée des ouvrages d'art qui ornent les salles du Muséum de sculpture, ni une nomenclature exacte des nombreuses richesses qu'elles renferment; cette matière est étrangère au sujet que nous traitons; on trouvera dans les œuvres entreprises aujourd'hui par MM. Robillard, Filhol, Landon, Vaultier, Petitradel, Toulongeon et Visconti tous les renseignements que l'on pourra désirer à cet égard; nous ne parlerons même dans cet article que des salles de l'aile du jardin de l'Infante, la description de celles qui se trouvent dans la partie qui compose l'ensemble du Louvre sera jointe à celle pour laquelle nous avons à rendre compte de ce monument.

Le Muséum de sculpture, dans lequel on entre par le vestibule octogone sur la place du Louvre, est composé aujourd'hui de huit salles dans lesquelles une partie des statues et des richesses en sculpture que la France possède est provisoirement déposée, en attendant que les autres pièces que l'on prépare maintenant soient achevées et disposées pour le classement et l'exposition de cette grande collection.

Le vestibule d'entrée, dont la décoration intérieure est composée par Romanelli, a été nouvellement enrichi de six bas-reliefs en sculpture dont quatre représentent sous des formes emblématiques les différentes écoles de sculpture : celles d'Égypte, de Grèce, d'Italie et de France par MM. Lortat et Lemge; les deux autres, le génie des arts, et l'union des trois arts du dessin par M. Chaudet. Le plafond du milieu, dans lequel est peinte l'origine de la sculpture, est de M. Berthelemi.

La salle des Empereurs, qui fait suite au vestibule d'entrée, ainsi que toutes celles qui composent le rez-de-chaussée de cette partie, avait été décorée et peinte à fresque par Romanelli; les bas-reliefs représentant le Nil, le Tibre, l'Éridan et le Rhin ont été ajoutés depuis par MM. Bridan, Blaise, Gois fils et Le Sueur, et celui des Germains demandant la paix à Marc-Aurèle par M. Rolland. Dans le milieu du plafond, M. Mérimé a peint la Terre recevant des lois dictées par la Sagesse et la Justice; et, aux deux extrémités, Trajan ordonnant des constructions d'aqueducs et faisant ouvrir des grandes routes.

La salle des hommes illustres était le vestibule du jardin; elle a été ouverte par la suppression des murs de refend, qui ont été remplacés par des colonnes en granit, de façon que l'on aperçoit d'un seul coup d'œil l'ensemble général. Elle communique d'un côté avec la salle des Saisons et de l'autre avec la salle des Romains, qui était autrefois l'antichambre de la reine.

La salle du Laocoon est formée de l'ancienne chambre à coucher et du cabinet de la reine Catherine. La première décoration de ces deux pièces subsistait encore il y a peu d'années; M. Raymond, qui a dirigé les embellissements et la disposition des salles du Muséum de sculpture, a su conserver dans toute cette partie les ornements et les peintures que les changements de distribution l'obligeaient à déplacer; cet architecte habile a trouvé les moyens de transporter avec autant d'art que d'adresse le mur qui séparait les deux pièces : il l'a reculé sur le fond de la salle sans endommager en rien un grand tableau qui y avait été peint à fresque par Romanelli et qui représentait Esther devant Assuérus. Cette opération a rendu la salle du Laocoon plus vaste et en même temps parfaitement régulière. MM. Hennequin, Lethière, Guérin, Prudhon et Peyron ont, par des tableaux allégoriques, complété la peinture et la décoration des plafonds.

La salle de l'Apollon avait autrefois servi de chapelle, puis de bureaux et autres dépendances; elle renferme les célèbres statues de l'Apollon, du Gladiateur, de la Vénus, etc., etc.; mais comme elle n'est pas achevée, nous ne pouvons l'indiquer que comme l'une de celles dans lesquelles sont déposés provisoirement les magnifiques chefs-d'œuvre de la sculpture antique.

La salle de Diane, à gauche du vestibule d'entrée, sert de communication entre l'aile du Muséum et le Louvre. Elle n'est pas entièrement achevée; les revêtements des murs ainsi que ceux des autres salles ne sont pas faits; son plafond dont nous avons donné le dessin a été composé par M. Raymond avec des fragments empruntés des ouvrages du célèbre sculpteur Jean Goujon qui, pour plaire à Henri II, avait employé fréquemment dans les ornements du Louvre les attributs de Diane par lesquels on désignait Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois; MM. Prudhon, Garnier et Mérimé ont peint les tableaux qui remplissent le grand caisson de la voûte et les faces des deux pignons.

La distribution adoptée pour le musée Napoléon et pour le Louvre exigeait la construction d'un nouvel escalier qui devait servir tout à la fois d'escalier d'honneur et de communication aux galeries des tableaux; la disposition du Grand-Salon, celle des galeries d'Apollon et de peinture en désignaient impérieusement la place dans la partie à droite du vestibule d'entrée; c'est pourquoi nous avons pensé qu'il était convenable de le construire dans le local où se trouvait anciennement la salle de Comédie bâtie par Henri IV, auprès de l'appartement de la Reine. Cet escalier aura par suite deux entrées distinctes : l'une par le vestibule d'entrée du musée de sculpture, l'autre à l'extrémité du portique qui doit entourer l'avant-cour du palais du Louvre. Il est à double révolution dans la partie qui conduit à l'appartement d'honneur et à une seule rampe droite avec des paliers de repos dans la partie par laquelle on arrive directement au vestibule qui précède le grand salon d'exposition. Il est orné de vingt-deux colonnes de marbre de Flandre avec chapiteaux et bases en marbre blanc veiné; les grosses constructions en pierre; les voûtes sont achevées, et vers la fin de l'année prochaine les sculptures et les autres ornements qui doivent en compléter la décoration seront entièrement terminés.

NUMÉRO 7

DÉCORATIONS INTÉRIEURES ET EXTÉRIEURES

DU PALAIS DU LOUVRE

On pourra consulter le plan de la planche 1re du no 1 de cet ouvrage pour l'intelligence des notes ci-après.

Le Louvre était, en 1355, un rendez-vous de chasse que l'on nommait la Louveterie; les bâtiments avaient l'apparence d'une forteresse entourée de fossés que les eaux de la Seine remplissaient.

François Ier fit commencer en 1528 la démolition de l'ancien Louvre et entreprit, vers l'an 1541, les constructions d'un palais nouveau qu'il avait dessein d'élever sur le même emplacement.

Pierre Lescot, célèbre architecte, abbé de Clagny, chanoine de Paris et conseiller des rois François Ier, Henri II, Charles IX et Henri III, donna les premiers dessins de cet édifice, qui d'abord ne devait s'étendre que depuis le pavillon d'angle du côté du jardin de l'Infante jusqu'à celui du milieu de la grande cour.

Le palais, dans lequel on entrait par la salle connue aujourd'hui sous le nom de salle des Antiques, devait être composé d'une galerie servant de vestibule et communiquant à deux pavillons; celui du midi était destiné à l'habitation, et celui du nord contenait la chapelle et le grand escalier; la façade principale était décorée de deux ordres d'architecture avec un attique au-dessus; cette disposition indiquait d'une manière précise que le rez-de-chaussée était consacré au service du Palais, le premier à l'habitation du souverain et l'attique au logement des personnes de sa suite.

François Ier étant mort quelques années après avoir entrepris la construction du Louvre, Henri II fit continuer cet édifice; il l'augmenta d'une aile qui s'étendait au midi du côté de la Seine et qui devait probablement être répétée du côté opposé, en prolongation du pavillon du Nord. Le Louvre aurait été ainsi composé d'un corps de logis principal avec deux ailes dont l'une au midi et l'autre au nord. Quelques anciens plans gravés font présumer que la cour du palais devait être fermée sur le devant par un portique moins élevé que les trois autres parties de l'édifice, et que le tout aurait été entouré de fossés qui devaient en défendre l'approche.

Catherine de Médicis fit construire, sous les règnes de François II et de Charles IX, les bâtiments qui sont en aile sur le jardin de l'Infante et commencer la galerie en retour sur le bord de la rivière jusqu'au guichet de la Monnaie, en profitant, ainsi que nous l'avons dit précédemment, des fondations de l'ancien mur de la ville qui formaient l'enceinte de Paris de ce côté.

Henri IV termina le pavillon de l'entrée du Musée sur la place du Louvre pour augmenter ses appartements d'habitation, et il y ajouta une salle de spectacle dont la forme subsiste encore et sur l'emplacement de laquelle se trouve aujourd'hui le grand escalier du musée Napoléon décrit dans le numéro 6, planche 31. Il acheva presque en entier la galerie du bord de l'eau pour y placer les modèles et les plans des grandes villes de la France. Ce souverain, qui aimait beaucoup à faire bâtir, avait conçu différents projets pour l'achèvement du Louvre et des Tuileries, et c'est à lui que l'on doit attribuer la réunion de ces deux palais.

Louis XIII étendit beaucoup les premières constructions du Louvre, d'après les dessins de Lemercier; il paraît que ce fut cet architecte qui détermina la forme de la cour carrée et la disposition des bâtiments qui l'environnent; il acheva le pavillon de l'Horloge et l'aile qui termine la façade dont il est le centre; il commença les deux autres corps de bâtiments au nord et au levant et prolongea celui qui avait été entrepris précédemment au midi.

Les lettres initiales des noms de Henri II, de Charles IX, de Marie de Médicis, de Henri IV et de Louis XIII qui se trouvent entrelacées dans les ornements des frises, et quelques inscriptions, conservées sur les façades, indiquent d'une manière précise les époques des différentes constructions.

L'escalier et la belle salle des Antiques rapportés planches 37 et 34, et dont les sculptures sont de la main du célèbre Jean Goujon, ont été exécutés sous Henri II. Cette grande pièce servait alors de salle des Gardes; on voit qu'elle a été augmentée après coup par la suppression d'un mur de refend auquel on a substitué les colonnes qui portent l'arc en face de la tribune des Cariatides. (Voyez la planche 35.)

Le cardinal Mazarin, sous la minorité de Louis XIV, avait aussi concouru à l'achèvement du Louvre; il avait fait élever la façade du côté de la rivière d'après les dessins de Levau; mais M. de Colbert qui, après la mort du ministre, avait succédé à M. de Ratabon dans la charge de surintendant des bâtiments, proposa à Louis XIV d'illustrer son règne en faisant terminer ce grand palais; il était peu satisfait des ouvrages de Levau et invita les plus habiles architectes du temps à présenter des projets d'après les vues de magnificence que le roi avait annoncées.

Perrault, célèbre médecin déjà connu par son goût pour l'architecture et puissamment porté par son frère Charles Perrault, qui avait la confiance du ministre pour la direction des bâtiments, présenta un projet qui fut remarqué et dont on admira l'élégance; mais le roi voulant laisser à la postérité des monuments dignes de sa magnificence, ordonna qu'avant de rien entreprendre on consultât les architectes les plus habiles de l'Italie. Le projet que Levau avait antérieurement fait fut envoyé à Nicolas Poussin qui vivait à Rome, et l'on invita cet artiste à le soumettre à la critique des hommes célèbres de son temps; Raynal, Pietro de Cortona et le cavalier Bernini, choisis pour l'examiner, au lieu d'un jugement donnèrent des projets; ceux de Bernini obtinrent l'approbation de Louis XIV, et ce monarque fit appeler en France l'homme habile dont il avait admiré l'ouvrage. Bernini vint à Paris, il y fut reçu avec des honneurs infinis, et, malgré les contrariétés que l'envie lui faisait éprouver, il parvint à jeter les fondements du palais dont il avait donné les dessins; mais la haute opinion que cet artiste avait de ses talents, son excessif amour-propre, les sarcasmes qu'il se plaisait à lancer contre tout ce qui ne venait pas de l'Italie, le mauvais succès de ses premières expériences et surtout l'adresse avec laquelle ses rivaux surent dévoiler les fautes qu'il fit, lui causèrent des désagréments tels que, pour y mettre fin, il résolut de retourner à Rome; il partit rassasié d'honneurs, comblé de biens, laissant aux architectes français un champ que sa réputation lui avait acquis et que son orgueil lui faisait perdre.

Colbert, que les propos dédaigneux du Bernin avaient déjà indisposé, le vit s'éloigner sans regret et favorisa ouvertement le projet que Perrault avait conçu; il le fit approuver par le Roi; mais, craignant qu'un médecin n'eût pas tous les talents nécessaires pour construire un palais, il lui associa un conseil composé de Levau, premier architecte du Roi, de Dorbay, son élève, et de Lebrun, peintre célèbre, en grande faveur à la cour.

Perrault commença le rétablissement du Louvre en 1667, et, malgré les contrariétés qu'il eut à éprouver de la part du Conseil chargé de surveiller ses opérations, il parvint à ériger la grande colonnade en entier et une partie de la façade du côté de la rivière; cependant, les dépenses des bâtiments de Versailles entrepris dans le même temps et surtout celles occasionnées par la guerre obligèrent à ralentir et même, par suite, à suspendre les constructions du Louvre.

Louis XIV mourut; la colonnade était bâtie, mais la façade, côté de la rivière, et toutes celles de l'intérieur de la cour étaient restées imparfaites.

La Régence, après Louis XIV, fut une époque de décadence pour les arts, pendant laquelle le Louvre resta abandonné à des courtisans en faveur et devint une maison de retraite dans laquelle on accorda des logements à des personnages titrés et quelquefois aussi à des hommes célèbres.

Louis XV entreprit de faire continuer le Louvre : il chargea M. Gabriel et par suite M. Soufflot d'en diriger les constructions en se conformant au projet de Perrault; il fit bâtir le troisième ordre de la face intérieure, derrière la colonnade, le fronton dans la cour au midi, celui du nord et le vestibule de la rue du Coq; mais une volonté faible, une marche incertaine, laissèrent naître des obstacles qui firent avorter les projets d'embellissement déjà commencés et permirent que des particuliers continuassent d'occuper, à titre de bienfaits, les intérieurs de ce vaste édifice à l'achèvement duquel on paraissait avoir déjà renoncé. Le Louvre resta ainsi livré à des établissements publics et à des favoris de différentes classes, qui s'y formèrent des habitations sans autres considérations que celles de leurs intérêts personnels; rien ne fut respecté : les murs principaux percés pour faire des distributions nouvelles; les poutres des planchers tranchées pour donner passage à des tuyaux de cheminées; les voûtes, ces soutiens de l'édifice, altérées; les corniches, les décorations mutilées; la cour encombrée de maisons particulières, enfin les façades couvertes de baraques informes présentaient l'affligeante image d'un grand colosse en ruine. Cependant les sciences, qui faisaient des progrès, et l'esprit de philosophie qui avait pris faveur en Europe, réveillèrent l'attention des ministres sur l'état déplorable du Louvre.

M. de Marigny entreprit de faire démolir quelques-unes des constructions qui déformaient ce monument, et M. d'Angiviller, sous le règne de Louis XVI, donna suite aux déblaiements que son prédécesseur avait commencés; faire disparaître tout ce que la faiblesse et l'insouciance avaient laissé amonceler était devenu un travail dont le résultat devait, à la vérité, produire peu de gloire, mais dont l'exécution présentait peut-être plus de difficultés qu'une construction nouvelle, car il fallait lutter sans cesse contre des intérêts revêtus de titres que quelques-uns regardaient comme des droits.

Louis XVI ne peut être compté au nombre des souverains qui ont entrepris de terminer le Louvre, il n'y ajouta aucune construction et il le laissa, à quelques déblaiements près, dans le même état où il l'avait trouvé en montant sur le trône.

Les troubles qui terminèrent le règne de ce monarque et les maux qui affligèrent la France après lui, ne permirent pas que l'on s'occupât alors de monuments utiles; on fit de grands projets, on ne rétablit rien; le système de régénération qui prévalait dans ces temps désastreux semblait vouloir s'établir sur les ruines de tout ce qui existait, mais les destinées de la

France portaient qu'après de longs malheurs l'empereur Napoléon prendrait les rênes du gouvernement et la sauverait de la destruction dont elle était menacée; que les beaux-arts, sortis de leurs tombeaux, retrouveraient sous son règne une existence nouvelle; que les édifices publics sortiraient de leurs ruines, que des monuments de gloire, des travaux utiles entrepris et exécutés avec la rapidité de la pensée s'élèveraient en même temps sur tous les points de l'Empire.

L'empereur Napoléon voulut que le Louvre, à la construction duquel sept rois avaient successivement concouru pendant l'espace de trois siècles, fût achevé et réuni au palais des Tuileries; que, sans s'arrêter à des discussions vaines ou à des considérations de petits intérêts, les deux monuments formassent l'ensemble du palais qu'il doit habiter à l'avenir. On vit aussitôt disparaître les constructions étrangères qui pouvaient nuire aux dispositions nouvelles et des murailles s'élevèrent bientôt sur les décombres de celles que le temps ou les occupants avaient presque détruites avant même qu'elles eussent été achevées.

Le palais du Louvre présentait, à l'époque où l'empereur Napoléon en ordonna le rétablissement, la forme d'un grand parallélogramme entouré de quatre corps de bâtiments dont la décoration avait été exécutée sur deux systèmes différents; la partie la plus ancienne, celle qui se trouve au couchant, avec l'aile du côté du midi et une partie de celle du nord, avaient été élevées conformément à la pensée de Pierre Lescot; cet architecte avait voulu que le rez-de-chaussée et le premier étage fussent décorés extérieurement de deux ordres d'architecture et d'un attique qui formait un second étage avec un grand comble au-dessus; des avant-corps couronnés par des frontons indiquaient les milieux ainsi que les angles des façades et laissaient entre eux des terrasses qui servaient de balcons pour les appartements du premier étage.

Lemercier, qui se conforma à la pensée de Lescot, avait élevé au centre de la partie du couchant un pavillon principal couvert d'un dôme pour indiquer l'entrée de l'édifice; il l'avait orné de cariatides et de sculptures dont la composition pouvait être blâmée, mais dont l'exécution était admirée, et avait commencé les dispositions des vestibules d'entrée sur les quatre faces de la cour.

Le Bernin avait présenté un projet dont l'exécution aurait entièrement changé la forme du Louvre : il détruisait tout ce qui était fait alors; on n'avait pu se déterminer à perdre, en admettant ce parti, le fruit de tant de dépenses et surtout les belles sculptures qui décorent les façades de la cour. On avait rejeté un plan qui avait, il est vrai, une apparence de grandeur, mais dont la conception s'accordait mal avec toutes les convenances.

Le Bernin s'étant retiré, le projet de Perrault avait été adopté. Cet architecte, entraîné par les vues de magnificence que le monarque avait indiquées, sacrifiait tout à la colonnade dont on avait admiré la décoration, mais son projet ne convenait pas plus au Louvre qu'à un autre édifice; il était l'ouvrage du génie et non celui du raisonnement. Deux portiques ou péristyles ornés de colonnes accouplées sur un soubassement très élevé se trouvaient séparés au premier étage par l'avant-corps du milieu et par la principale entrée de l'édifice; ils n'avaient de communication qu'au moyen d'un petit couloir de dégagement; les appartements adossés à cette façade ne pouvaient jouir des péristyles, les divisions des entre-colonnements ne s'accordaient en rien avec les distributions intérieures, les hauteurs des colonnes et de l'entablement ne répondaient pas à celles des façades; ce défaut de concordance obligeait à détruire l'attique ancien pour y substituer un troisième ordre qui convenait mal aux proportions de l'ensemble général; enfin tout était sacrifié à la grande colonnade. La saillie des pavillons d'angles avait donné le moyen de doubler en épaisseur le corps de bâtiment du côté de la rivière, mais les divisions de la façade ne répondaient pas à celles de l'intérieur et le rélargis-

sement que cette saillie faisait obtenir n'était pas suffisant pour procurer les couloirs et les communications nécessaires au service.

Perrault avait annoncé qu'il conserverait tout ce qui avait été fait avant lui, mais il paraît que son seul but a été d'élever la façade de la colonnade et celle en retour du côté de la rivière, sans s'occuper de ce à quoi cette disposition devait entraîner; on pourrait assurer que s'étant aperçu après coup que les croisées qui avaient été observées dans les entre-colonnements sur le fond du péristyle ne répondaient pas à celles de la façade extérieure, il avait pris le parti de les fermer et d'en faire des niches; cet arrangement rendait le péristyle entièrement nul pour les appartements. On reconnaîtra facilement que cet architecte, plus habile en théorie qu'en pratique, avait souvent oublié les convenances pour ne s'occuper que de l'apparence; il mit une recherche minutieuse dans l'appareil et dans la pose des pierres et il négligea de choisir les matériaux convenables aux places qu'ils devaient occuper; il ne prévit pas dans la construction l'effet du refouillement des plates-bandes, ni les renfoncements des soffites, et lorsque les ragréments furent terminés, les fers pendants des chaînes s'étaient trouvés à découvert ou tellement voisins des surfaces qu'en se rouillant ils avaient fait éclater une grande partie des claveaux Il semble enfin que Perrault n'avait travaillé que pour se faire une réputation, sans penser à ce qui pouvait résulter de son inexpérience, et l'on pourrait ajouter que le Louvre aurait été achevé si, profitant avec adresse de tout ce qui était fait alors, cet architecte ne s'était pas laissé entraîner par le désir d'élever un palais nouveau et s'il n'eût pas entrepris un travail qui obligeait à détruire une grande partie des constructions faites avant lui.

On voit par l'exposé ci-dessus que pour terminer le Louvre et faire de cet édifice un monument digne de sa haute réputation, il fallait avant toute chose décider si l'on suivrait le plan ancien ou si l'on s'accorderait avec les parties exécutées sous Louis XIV, sans avoir égard aux constructions antérieures. Dans l'un ou l'autre cas on avait quelque chose à détruire; conserver l'ancien plan, forçait à supprimer le troisième ordre élevé sur un tiers des bâtiments au pourtour de la cour; ce parti présentait d'ailleurs la difficulté presque insurmontable de faire accorder la décoration intérieure avec celle de la colonnade. Achever le Louvre en entier selon le nouveau plan, obligeait à démolir l'attique qui existait sur les façades au couchant et au midi, et on perdait ainsi les belles sculptures dont il est orné; il restait encore après ces premières difficultés celle qui paraissait être la plus grande de toutes, celle enfin de réunir ce palais à celui des Tuileries et de cacher les défauts d'alignement et de parallélisme qui existent dans leur position respective. Nous rendrons compte plus loin des moyens qui sont employés pour cette réunion.

L'achèvement du Louvre a donc été ordonné et entrepris ainsi qu'il suit :

Premièrement, on a conservé dans son entier, sans rien changer à sa décoration, toute la façade du pavillon de l'Horloge, au couchant, dans la cour, en le considérant comme la portion ancienne de l'édifice, comme l'ancien Louvre, dont on se faisait un devoir de conserver la forme.

Secondement, on a rendu les trois autres faces régulières en suivant le plan de Perrault; cette disposition ne forçait à détruire que deux frontons sculptés dont les ornements et les figures ont été replacés sur les pignons des vestibules de la colonnade comme on le verra par la planche 38 du numéro suivant.

Par ce moyen on a donné à l'intérieur de la cour du Louvre un ensemble qui n'a pas entraîné à de grandes démolitions et on a conservé des ouvrages que les amis des arts auraient eu peine à voir détruire. Les distributions intérieures ont été faites selon le même système, partout on s'est attaché à mettre à profit les choses faites, à ne détruire aucune muraille

principale et surtout à terminer par le moyen le plus facile et le moins dispendieux cet édifice dont l'entreprise durait depuis plusieurs siècles.

Il sera divisé ainsi qu'il suit : face de la colonnade, grand appartement d'honneur auquel on arrive par les vestibules du rez-de-chaussée et par le grand escalier du pavillon du nord. Face au midi, appartement double pour le Souverain avec pièces publiques formant galerie du côté de la cour; on arrive à l'appartement du côté de celui d'honneur par le grand vestibule à gauche, derrière la colonnade, et l'escalier d'honneur dans le pavillon du midi; et à celui du côté de la galerie d'Apollon par le vestibule et l'escalier du Musée Napoléon rapportés planche 32, du numéro 6. Face au couchant, chapelle dans le pavillon du milieu, grande galerie de la chapelle (voyez planche 36), salon de la chapelle, salles qui doivent contenir les richesses du garde-meubles de la Couronne, du côté de l'aile du nord; le rez-de-chaussée de cette partie est réservé pour les monnaies, les vases étrusques et autres curiosités historiques; l'autre côté, ainsi que toutes les salles qui se trouvent sur le jardin de l'Infante, renfermeront les chefs-d'œuvre de sculpture qui composent la collection du Musée Napoléon. Face au nord, contient deux logements de Princes avec leurs dépendances.

Le second étage sera occupé par les personnes attachées au service direct des deux Princes et du Souverain auxquels ce monument est destiné.

Déjà les grosses constructions de ce travail sont achevées, ainsi que la plus grande partie des distributions; on s'occupe maintenant à préparer les décorations intérieures, que l'on se propose de faire connaître à mesure qu'elles s'exécuteront. On a présenté sous le numére 36 une vue de la galerie de la chapelle; quoiqu'elle ne soit pas encore terminée, elle peut servir à donner un aperçu de la richesse future du palais du Louvre.

L'ancien escalier à rampe droite sans noyau à jour, dont nous présentons la vue sous le numéro 37, a été exécuté du temps de Henri II, d'après les dessins de Lescot et les sculptures sont de Jean Goujon. On ne peut s'empêcher d'admirer la belle ordonnance et l'exécution soignée de ce travail, quoique la disposition d'un escalier entre deux murs, ainsi qu'on les faisait alors, doive paraître moins magnifique et beaucoup moins commode que celle des escaliers à jour, dont l'œil peut embrasser l'étendue et qui ont en général une apparence plus pompeuse; nous remarquons encore, en rapportant cet ouvrage et même en vantant les beaux plafonds dont il est orné, qu'il y a très peu de cas dans lesquels il est possible d'admettre ce genre d'escalier, parce que les demi-révolutions ne donnant pas des hauteurs d'étages et exigeant des croisées pour les éclairer, obligent à placer sur les façades des ouvertures qui ne s'accordent pas avec celles des appartements.

On a réuni dans ce numéro les parties qui pouvaient faire connaître l'ancien Louvre; la planche 33 indique la différence des hauteurs qui se trouvent dans les deux modes d'architectures que la discordance précitée entre le travail de Perrault et celui de Lescot a forcé de conserver.

La cheminée qui est au fond de la salle des Gardes, en face de la tribune des Cariatides, planche 35, est décorée de deux statues représentant Flore et Bacchus; les belles sculptures qui décoraient primitivement une cheminée détruite depuis dans la même salle sont de la main de Jean Goujon, ainsi que les belles cariatides de la tribune, planche 34; on a rassemblé dans la décoration de cette salle tout ce que l'on a pu trouver des ouvrages de ce célèbre sculpteur et les ornements ou accessoires qui ont été ajoutés pour compléter son ensemble ont été tirés ou copiés d'après ce que l'on possède de ce maître habile. On peut donc aujourd'hui nommer la salle des Gardes, autrement dit des Antiques, la salle de Jean Goujon; elle est destinée à renfermer les chefs-d'œuvre de la sculpture moderne.

NUMÉRO 8

DE L'ARCHITECTURE ET DE LA DÉCORATION DES PALAIS

Nous avons fait connaître précédemment les différentes variations que le Louvre a éprouvées dans ses constructions, depuis François Ier jusqu'à ce jour, et les moyens qui ont été employés pour parvenir à son entier achèvement.

Cet édifice a été pendant près de trois siècles, sous neuf rois, un sujet de discussion et de dépenses dont les résultats n'ont ajouté à son ensemble que des imperfections et des irrégularités nouvelles; la discordance que l'on remarquait dans la décoration des façades, les incohérences du plan et surtout la dégradation effrayante de presque toutes les parties de l'édifice, étaient des obstacles qui s'opposaient toujours à l'entreprise de son achèvement. On avait répété souvent que les dépenses énormes auxquelles cette restauration devait entraîner seraient plus fructueusement employées dans la construction d'un palais entièrement neuf. Cette proposition spécieuse et séduisante au premier coup d'œil n'a pas été accueillie et la gloire de terminer le Louvre a paru préférable à celle d'élever un monument qui, à la vérité pouvait être distribué d'une manière plus commode, mais dont l'apparence, si majestueuse qu'elle fût, n'aurait pas fait naître ce respect, cette admiration religieuse que commandent les antiques constructions d'un palais consacré depuis plusieurs siècles à la demeure des souverains; d'ailleurs les défectuosités du Louvre deviennent moins choquantes, lorsque l'on fait attention aux beautés des détails et à la perfection des sculptures dont les façades intérieures sont ornées; la planche 33 du numéro 7, représentant l'un des avant-corps de la grande Cour, peut donner une idée de l'ordonnance agréable qui règne dans les parties anciennes de cette décoration; on y voit aussi la différence que les changements faits par Perrault ont apportée dans la hauteur du second étage.

Le Louvre, maintenant échappé aux ravages du temps et aux désastreuses entreprises de la manie des perfections, conservé aux Beaux-arts qui en réclamaient depuis longtemps l'achèvement, réuni au palais des Tuileries pour compléter l'habitation du souverain, nous fournit une occasion de présenter quelques réflexions générales sur l'architecture des palais et sur leur décoration.

Notre but n'est pas de donner des principes sur l'art que nous professons, mais seulement de hasarder quelques observations sur un sujet aussi important, ainsi que nous l'avons fait précédemment, en parlant des décorations intérieures.

On ne trouve qu'un très petit nombre d'édifices d'habitation dans les ouvrages que les anciens ont laissés à notre admiration et parmi les constructions antiques conservées jusqu'à ce

jour, aucune ne peut servir à donner une idée exacte de la composition des maisons chez les Grecs; celles qui nous sont restées des Romains indiquent d'une manière bien peu certaine la forme et la disposition des palais chez ce peuple célèbre. Les ruines de Palmyre, de Spalatro, de la villa Adrienne, des Thermes de Titus, d'Antonin, de Caracalla, de Dioclétien; les découvertes d'Herculanum, de Pompéia et les restes mêmes du palais des Empereurs sur le mont Palatin, retracent plutôt l'assemblage de différents édifices publics que la composition de monuments habitables. En effet, les grandes salles des Thermes à Rome n'étaient que des lieux de rassemblement ou d'exercice. Les temples, les théâtres, les bâtiments épars sur la vaste étendue de la maison de campagne d'Adrien à Tivoli, ne donnent pas un indice satisfaisant de la demeure d'un souverain; les portiques, les colonnades de l'ancienne Palmyre semblent avoir appartenu moins à la disposition d'un lieu habitable qu'à la décoration extérieure d'une grande ville; enfin les débris du palais des Empereurs à Rome et de celui de Dioclétien à Spalatro offrent des distributions trop vagues et trop informes pour qu'il soit permis de présenter ces ouvrages comme des modèles propres à guider les architectes de nos jours dans la décoration des palais qu'ils auraient à bâtir; il faut ajouter encore que si l'un de ces anciens monuments dont la description étonne était parvenu jusqu'à nous, on devrait se garantir d'en copier inconsidérément la disposition et peut-être aussi les décorations, lors même qu'elles auraient été des sujets d'admiration dans ces temps antiques. Certes les colonnes et les murailles transparentes de ce temple du Soleil qui faisait partie de la maison des Césars sur le mont Palatin donnent l'idée d'une décoration dont l'exécution, si elle était possible, paraîtrait indubitablement ridicule aujourd'hui. Les mœurs, les usages des anciens, peu conformes aux nôtres, et surtout la différence de leur climat, ont dû faire adopter alors des dispositions que nous serions forcés de rejeter maintenant.

Ce n'est donc ni chez les Grecs ni chez les Romains que l'on peut chercher des exemples à imiter dans la composition des palais; l'architecte habile chargé d'élever l'un de ces édifices doit trouver presque dans ses seuls talents toutes les ressources nécessaires au succès de son entreprise. Après avoir essayé de satisfaire aux convenances de lieu et de service, il évitera en tous points de se laisser entraîner aux défauts d'incohérence qui naissent ordinairement des suites d'une imitation peu réfléchie; car l'application fausse ou inconsidérément adoptée, d'un motif si parfait qu'il puisse paraître, est souvent, ainsi que nous avons eu occasion de le remarquer dans les constructions du Louvre, un sujet impardonnable de blâme; Perrault, en érigeant la grande colonnade à l'instar, dit-on, des portiques de Palmyre, s'est écarté de toutes les règles que prescrivait la convenance; cette faute, plus grave qu'elle ne devait paraître alors, a par suite été en grande partie la cause du long délaissement et presque de la ruine entière de l'édifice; la décoration à la manière des anciens dont cet artiste a voulu enrichir le Louvre s'accordait mal avec ce qui existait; et les résultats de cette mesure inconsidérée ont suffisamment démontré combien il est important dans l'entreprise d'un grand monument de se tenir en garde contre les illusions dangereuses d'une admiration peu réfléchie.

Certes l'architecture grecque doit être considérée comme un type de perfection, mais il faut avouer qu'elle convient plus aux temples, aux monuments publics, qu'aux édifices d'habitation et que l'abus immodéré des beautés qui le distinguent a été souvent contraire à la bonne distribution et à la solidité des édifices modernes.

Il ne suffit pas, dans la composition de monuments d'habitation, d'avoir pu satisfaire aux données impérieuses de la convenance et du besoin, il faut encore avoir prévu tous les moyens d'exécution, s'être assuré des matériaux que l'on doit employer et surtout connaître bien en détail leur nature et leurs différentes propriétés; car il serait ridicule de vouloir rendre en

briques, ou en pierres grossières les profils, les ornements légers et les sculptures recherchées des Grecs; de chercher à imiter en bois les soffites ou les plates-bandes qu'ils faisaient en marbre; d'employer au nord, sous un ciel nébuleux, ces portiques ouverts qui étaient destinés à garantir leurs demeures des rayons brûlants et de la lumière trop vive du soleil; de s'efforcer à mettre en usage dans les façades des bâtiments les colonnes qui comprennent plusieurs étages, les ouvertures de croisées petites et trop distantes, sans remarquer que cet arrangement, permis, souvent commandé, dans un pays chaud, est presque toujours peu convenable ailleurs; enfin d'adopter inconsidérément le mode de couverture en terrasse ou en combles plats qui ne peuvent être durables que chez les peuples du Midi.

Pour élever un palais et le rendre digne des éloges qui sont dus aux bons ouvrages, il faudra donc que l'architecte habile, expérimenté, sache concevoir avant toutes choses, une disposition heureuse, une distribution commode et convenable, trouver dans les données, dans les besoins même de la chose, les motifs de sa décoration et surtout ne mettre rien en œuvre sans que l'utilité n'en ait ostensiblement prescrit l'usage. Les plus petites parties de son ouvrage seront soignées et recherchées jusque dans les moindres détails; l'exécution prévue en même temps sera d'accord en tous points avec la composition et servira elle-même de base à son ornement. Jamais on ne découvrira les incohérences choquantes que nous avons été forcé de blâmer dans le Louvre. Toute innovation, tout sujet étranger sera scrupuleusement banni dès que l'expérience et le raisonnement en auront condamné l'usage. Les monuments antiques, ceux que tout le monde admire, seront considérés non comme des exemples qu'il faut servilement imiter, mais comme des modèles que l'on doit consulter avec discernement; partout on reconnaîtra, soit dans l'ensemble général soit dans les plus simples ornements, le talent, le bon goût et le raisonnement exercé qui en auront déterminé le choix; enfin, le génie et la réflexion, d'un commun accord, auront concouru à la perfection du palais dont les conditions ci-dessus énoncées auront déterminé la forme.

Les restes des monuments anciens ne pouvant offrir des modèles d'habitations convenables à nos usages, nous n'entreprendrons pas de rechercher parmi les palais élevés en Europe jusqu'à ce jour ceux dont l'ordonnance et la perfection pourraient être citées à l'appui de ce que nous venons d'avancer; nous remarquerons seulement que, en France, les plus célèbres édifices de ce genre, ceux qui par leur magnificence et par leur étendue tiennent le premier rang, ont été bâtis en grande partie sans volonté fixe, sans régularité et presque au hasard. La plupart, après des commencements très obscurs, n'ont dû leur grandeur qu'à des accroissements de circonstance. Versailles, Fontainebleau, Compiègne, Saint-Cloud, malgré la prodigalité et la richesse dont l'art a entrepris de cacher leur basse origine, ont toujours, s'il est permis de s'exprimer ainsi, l'apparence de riches vêtements formés de lambeaux dorés; en voyant ces constructions successivement ajoutées les unes aux autres sans régularité, sans ensemble et presque au gré du caprice, on ne peut s'empêcher de regretter que les dépenses et les peines qu'elles ont coûtées n'aient pas été plus honorablement employées à des ouvrages commandés par la sagesse et exécutés par la raison. La précipitation inquiète et l'inconstance turbulente qui ont presque toujours présidé à ces sortes d'entreprises ont nui beaucoup aux progrès et au perfectionnement de l'architecture, car souvent le talent, condamné, asservi à des travaux peu dignes de gloire, s'est avili dans le pénible et désagréable exercice des réparations et des raccommodages; rarement l'homme de génie, dégagé de toutes ces misérables entraves, a pu trouver une occasion de donner un libre essor à son imagination et de produire l'un de ces grands ouvrages que l'on ne peut admirer sans orgueil.

L'architecture des Grecs et des Romains, qui par sa grandeur et par sa forme majestueuse

semble appartenir plus particulièrement, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, aux temples et aux monuments publics, a fait naître l'agréable et élégante manière de bâtir du quinzième siècle, que l'on nomme l'architecture de la Renaissance; après les beaux temps d'Athènes et de Rome, cet art, devenu une espèce de métier et d'adresse entre les mains des Goths et par suite presque entièrement oublié du reste de l'Europe, reprit en Italie, sous le règne et par les soins des Médicis, une existence nouvelle; des savants, des artistes, échappés aux malheurs de leur patrie, trouvèrent alors un asile à Florence et rallumèrent dans cette ville le flambeau du goût et du génie, que la Grèce seule, pendant plusieurs siècles de barbarie, avait su conserver.

C'est aux préceptes de ces étrangers, et surtout à la protection éclatante des Médicis, que l'Europe est redevable aujourd'hui de ses lumières et des nombreux chefs-d'œuvre dont les Beaux-arts l'ont enrichie; les Brunelleschi, les Bramante, les Sangallo, les Balthazar-Peruzzi, les Vignole, élèves de ces maîtres qui leur enseignèrent à connaître les beautés des ouvrages anciens, surent ajouter à la forme élégante des constructions gothiques les belles proportions de l'architecture grecque et créer, si l'on peut s'exprimer ainsi, la véritable architecture des habitations.

En effet, on doit reconnaître que les beautés et les perfections des ouvrages du quinzième siècle sont, plus que celles des édifices grecs ou romains, applicables à nos usages. La grâce et la galanterie chevaleresques, qui ont présidé à presque toutes les entreprises de ce temps, ont fait construire des habitations charmantes qui, mieux que toutes autres, paraissent convenir à nos mœurs; la plupart sont remarquables par la belle disposition et la simplicité de leur plan, par la délicatesse et le choix heureux de leurs ornements, par la variété agréable des matières qui les composent et surtout par une harmonie de richesse et de bon goût extraordinaire.

La symétrie et l'ordonnance bien rarement ont été sacrifiées, dans les productions de cette époque mémorable, à des considérations de petite apparence; religieux observateurs des grands préceptes que le génie et la raison avaient établis, jamais les hommes habiles d'alors n'ont oublié que, hors de la régularité et de l'ordre, on ne trouve plus que les écarts du mauvais goût et les dangereux égarements du caprice; ingénieux et féconds en même temps, ils ont su mettre dans leurs ouvrages une variété infinie sans avoir recours aux fantasques et bizarres dispositions que la passion immodérée des nouveautés a souvent fait naître; ils ont prouvé que la véritable perfection de l'art consiste beaucoup moins dans la découverte de choses inconnues que dans l'emploi judicieux de celles dont l'expérience et le bon goût ont déjà consacré l'usage. Enfin c'est, nous le répétons, parmi les édifices élevés au temps de la Renaissance des arts que l'on trouvera plus particulièrement des modèles à suivre pour la composition et l'ornement des palais d'habitation. C'est en consultant les préceptes des maîtres de ce temps que les architectes d'aujourd'hui pourront acquérir une gloire égale à la leur.

Sans prétendre fixer des bornes aux élans de l'imagination, nous croyons convenable de faire observer combien il est dangereux de se laisser entraîner par la fougue du génie dans un art dont le seul but n'est pas, comme dans les autres, un simple amusement de l'esprit, une imitation plus ou moins exacte des perfections de la nature. Dans un art créateur soumis avant toutes choses aux lois sévères de la sagesse et de la raison, les erreurs nées de l'oubli ou du mépris de ses principes ont causé trop souvent des dommages irréparables, et le délaissement du Louvre n'est pas le seul exemple que nous en pourrions citer.

Après avoir recherché parmi les productions de tous les siècles des modèles propres à guider dans la construction et la décoration des palais, on doit reconnaître qu'il faut les prendre dans les ouvrages et dans les préceptes des artistes qui se sont illustrés au temps de la Re-

naissance des arts. Le Louvre, production de cette époque mémorable, ouvrage de Pierre Lescot, l'élève et le contemporain des maîtres que nous venons de citer, réunissait dans ses premières dispositions une grande partie des beautés dont la demeure d'un souverain pouvait être ornée; on ne doute pas que cet architecte n'eût conduit son entreprise à un très haut degré de perfection s'il était parvenu à la terminer entièrement; nous devons cependant lui faire quelques reproches et nous permettre de relever un défaut essentiel dans les constructions qu'il a laissées, imperfection dont les ouvrages de Philibert Delorme et de Jean Bullant, ses rivaux en talent, ne sont pas exempts. Ces architectes, les plus célèbres de ce temps en France, avaient toute l'adresse et toute la grâce des Italiens lorsqu'ils décoraient des façades, mais ils n'ont jamais apporté dans la composition et dans l'ensemble de leurs plans cette marche grande, belle, magnifique, commode et variée qui est le mérite principal des grands édifices et que l'on admire tant en Italie. Les intérieurs du palais du Louvre, de celui des Tuileries, du château d'Écouen et autres du même temps sont effectivement décorés avec beaucoup de goût, mais la distribution générale de ces bâtiments est négligée et souvent peu convenable. Dans le Louvre, aucun moyen de communiquer à couvert d'une aile à l'autre sans traverser les pièces intérieures; des balcons entre chaque avant-corps sur la façade, mais isolés et séparés l'un de l'autre; des vestibules qui forment des entrées sur chaque face, mais accotés d'escaliers qui divisent entièrement l'habitation. Mêmes inconvénients, ou à peu près, dans le palais des Tuileries et dans presque tous les édifices du quinzième siècle en France. Cependant, malgré les imperfections de plan et malgré toutes les défectuosités dont nous avons osé accuser le palais du Louvre, nous ne doutons pas que ce grand monument n'obtienne facilement grâce et que les défauts qu'il nous a fallu relever ne soient entièrement effacés par la magnificence et l'immensité de son ensemble.

Le numéro prochain contiendra l'explication du projet de la réunion du palais du Louvre à celui des Tuileries et quelques réflexions sur les difficultés de cette entreprise.

NUMÉRO 9

RÉUNION DES PALAIS DU LOUVRE ET DES TUILERIES

Les palais du Louvre et des Tuileries, bâtis dans leur origine isolément, l'un dans l'intérieur et l'autre à l'extérieur de Paris, semblaient peu faits pour être un jour réunis. Le Louvre était un palais de grande résidence et les Tuileries une maison d'agrément; leur situation respective, le disparate des alignements dans les entrées principales, la différence des hauteurs d'étages et surtout la discordance que l'on remarquait dans la décoration des façades, présentaient des obstacles qui devaient nécessairement écarter le désir de rattacher ces deux monuments à un ensemble général pour en former l'habitation du souverain.

Henri IV, après avoir augmenté l'étendue des deux édifices, projeta le premier de les réunir en un seul palais. Louis XIV voulut donner suite à cette grande entreprise; mais bientôt, les difficultés dont nous venons de parler, et surtout les énormes dépenses que nécessitait l'acquisition des terrains aliénés et des maisons bâties successivement dans l'espace entre le Louvre et les Tuileries, effrayèrent au point que l'on n'osa plus mettre la main à l'œuvre, et la pensée de Henri IV resta en projet.

Perrault, à qui l'achèvement du Louvre fut confié, avait présenté après le Bernin deux plans de réunion; il n'admettait pas comme son prédécesseur la possibilité de laisser entièrement vague l'espace entre les deux palais. Cette première proposition avait été rejetée parce que l'on s'était aperçu que tout le bien d'un semblable parti consistait dans une vaine apparence de grandeur; qu'en l'adoptant on se privait des moyens d'ajouter les dépendances utiles au service, que d'ailleurs la disparité des hauteurs d'étages et la discordance des façades restaient à découvert, que l'on ne remédiait pas aux défauts de parallélisme et d'alignement, et qu'enfin toutes les convenances d'utilité et de raison étaient sacrifiées, dans le projet de cet étranger, au faible et inutile avantage de procurer une esplanade disproportionnée, qui toujours aurait paru trop grande pour une cour et trop petite pour un jardin. Cette pensée avait été regardée comme l'une de ces conceptions spécieuses et séduisantes dont l'exécution peut seule démontrer tous les inconvénients.

On avait donc reconnu que les premières conditions à remplir sur cette importante matière étaient d'ajouter aux deux palais tout ce qui pouvait en compléter l'ensemble et surtout de parvenir à cacher les défectuosités dont l'aspect choquant aurait beaucoup nui à l'effet que doit produire l'exécution de ce grand ouvrage.

Perrault, d'après ces objections, essaya de satisfaire aux données de la chose et du lieu. Pénétré du besoin d'ajouter aux deux édifices tout ce qui devait les rendre plus habitables, il

chercha les moyens de se mettre à l'abri des reproches que l'on faisait à son rival; mais il faut avouer que cet artiste, avec une intention qui paraissait sage, est lui-même tombé dans un excès contraire. Si le Bernin faisait trop peu entre le Louvre et les Tuileries, Perrault chargeait l'intervalle entre ces deux monuments de constructions immenses et en grande partie inutiles; toujours occupé du soin particulier de se faire un nom, il oubliait les choses essentielles, et au lieu de placer convenablement les dépendances sans lesquelles on ne pouvait habiter, il cherchait à créer des choses nouvelles; il proposait des cirques, des amphithéâtres, des salles de grande représentation dont l'étendue et la multiplicité formaient un plan embrouillé et contrastait d'une manière remarquable avec la trop simple et insuffisante conception du Bernin.

Il faut cependant convenir que dans les deux plans qu'il a laissés et qui sont rapportés par Blondel, jamais il n'a perdu de vue la nécessité de remédier aux défectuosités que présente la situation respective des deux édifices; il a reconnu que le Louvre et les Tuileries, bâtis isolément sur des alignements différents, ne devaient pas rester en regard l'un de l'autre, et que, pour parvenir à cacher toutes les irrégularités que l'on pouvait remarquer, le seul moyen était de donner à chacun une avant-cour distincte et de perdre dans la décoration extérieure d'un bâtiment de séparation les faux alignements et les discordances que l'on avait à couvrir. Le point de cette division était indiqué d'une manière précise et même impérieuse : la jonction des deux ordonnances au pavillon qui avait été élevé vers le milieu de l'aile du musée pour recevoir au levant la décoration de Henri IV et au couchant celle de Louis XIV.

Il restait ensuite à trouver un moyen de communication simple et commode pour pénétrer d'une avant-cour dans l'autre; il fallait surtout qu'en passant des Tuileries au Louvre on crût parcourir les dépendances du même palais et que la subdivision, loin de diminuer à l'œil l'étendue, servît au contraire à la faire paraître plus grande. Cette dernière condition à remplir, indique suffisamment la nécessité de trouver une communication directe et vaste en même temps; elle obligeait surtout à rejeter les formes circulaires dont le développement donne lieu à des pénétrations difficiles et à des divisions peu commodes.

Après avoir reconnu que l'espace entre le Louvre et les Tuileries ne peut rester entièrement vague, que les convenances de service et les besoins de l'habitation exigent des constructions intermédiaires, que ces constructions nécessaires au complément des deux palais doivent servir en même temps à cacher les irrégularités dont ils sont entachés, et que dans cette grande entreprise, il faut prendre soin de conserver l'apparence de grandeur que des subdivisions mal conçues peuvent diminuer, on a pris le parti d'élever entre les deux palais, au point qui sépare les différentes ordonnances dans la façade de la galerie du musée, une aile de bâtiment transversale qui formant de l'un et de l'autre côté, les limites des avant-cours, complète au couchant l'enceinte des Tuileries, et au levant celle du Louvre. En consultant la planche 1re du numéro 1 et la planche 46 du numéro 9, on voit que les irrégularités et les défauts de parallélisme se trouvent cachés dans l'épaisseur de l'édifice intermédiaire, que le rez-de-chaussée à jour sur les deux faces forme une grande galerie ou promenoir public et que le premier étage est destiné au dépôt des livres de la Bibliothèque impériale. Deux ailes prolongées en avant du Louvre, à l'alignement du pavillon de l'entrée du musée, entourent l'avant-cour de ce palais et laissent derrière elles toutes les dépendances nécessaires au service et à l'habitation. Cet arrangement, ainsi que les constructions premières, donnent les moyens de cacher à l'œil toutes les défectuosités que présente la position des deux monuments, accorde les différentes ordonnances de leur décoration, complète leur service respectif, rend faciles et commodes les communications publiques à travers les cours du palais. Enfin, en présentant

l'avantage de ne point embarrasser l'espace de bâtiments qui en diminueraient l'étendue, il offre un ensemble de plan simple, commode, dont les proportions harmonieusement observées doivent paraître préférables à la vue monotone d'un grand espace de 1,500 pieds sur 800, espace que l'œil aurait de la peine à mesurer et qui, s'il existait, serait bientôt peuplé de bâtiments de service que la nécessité ferait élever pour en assurer la police.

Après avoir entrepris de satisfaire aux conditions que l'utilité et la raison prescrivent, après avoir trouvé dans les subdivisions motivées par l'arrangement des avant-cours, les dépendances sans lesquelles le palais ne peut être habité, on regrettait encore de n'y point ajouter quelques-unes de ces conceptions brillantes que Perrault avait opposées à la trop simple et insuffisante proposition du Bernin.

Le nouveau projet offrait il est vrai, après les choses de première utilité, un grand promenoir public et une bibliothèque, mais on n'y trouvait pas les cirques, les amphithéâtres et les galeries nombreuses qui semblaient devoir mettre le comble à la magnificence d'un aussi vaste palais; c'est pourquoi, voulant concilier en ce point les intérêts de convenance et y ajouter ceux de l'agrément, on a fait de l'aile des bâtiments au midi, dans l'avant-cour du Louvre, un promenoir d'hiver qui conduit à une salle d'opéra. Ce monument attenant ainsi au palais dont il devient accessoire, se trouve bâti isolément sur la place du Palais-Royal. Voyez planche 46.

Ainsi, le grand palais de la capitale de l'empire sera composé d'une habitation double, pour deux souverains, leur famille et leur suite, d'une aile au nord servant de logements pour les grands officiers et les administrations de la maison, d'une aile au midi dans laquelle se trouve la galerie du musée renfermant une immense collection de tableaux et autres richesses d'art, d'un édifice transversal servant de promenoir et de bibliothèque publique, enfin de deux corps de bâtiments qui achèvent l'avant-cour du Louvre; celui faisant face au midi contient la promenade d'hiver, l'appartement des fêtes au-dessus et communique à la grande salle de l'opéra; celui du côté du nord sert aux écuries, remises, logements d'écuyers, pages et autres personnes attachées au service de la maison impériale.

Cette disposition, quoique très simple, ne peut être exécutée sans de longs travaux; déjà l'aile du nord qui doit former l'avant-cour du palais des Tuileries est très avancée; une grande partie des maisons bâties entre les deux édifices est détruite, on se dispose à jeter les fondements de tout ce qui complètera ce grand ouvrage, et bientôt le Louvre et les Tuileries, ne formant plus qu'un seul palais, attesteront la grandeur et la magnificence du souverain à qui la postérité devra leur achèvement.

Nous ne terminerons pas ces notices sur les Tuileries et sur le Louvre sans parler encore des nouveaux embellissements qui tous les jours sont ajoutés à ce dernier palais, et bien que nous nous soyons proposé de revenir par la suite sur ce sujet, pour les faire connaître plus en détail à mesure qu'ils s'exécuteront, nous ne croyons pas devoir passer à un autre édifice sans payer notre tribut d'éloges aux artistes qui nous ont aidé de leurs talents dans cette vaste entreprise; c'est pourquoi nous croyons qu'il est de notre devoir de dire que les belles sculptures, les bas-reliefs qui ornent le fronton de la colonnade, ceux des couronnements des avant-corps du bâtiment ancien de la grande cour et ceux de la façade du côté du midi sont les ouvrages de MM. Lemot, Moite, Rolland et Chaudet, sculpteurs habiles, membres de l'Institut de France, et de MM. Cartellier, Fortin, Dupasquier et Espercieux. Voyez planche 43.

La planche 47, qui termine cet article, représente différentes coupes, traits et autres détails de charpentes employées jusqu'ici dans les constructions du Louvre.

On a pensé que l'on ne verrait pas sans intérêt quelques-uns de ces ouvrages, à l'exécution

desquels on a apporté un soin qui peut les rendre remarquables; on y a joint quelques réflexions sur la manière de composer la charpente des bâtiments.

DE LA CHARPENTE DES GRANDS ÉDIFICES

ET DES MOYENS PROPRES A L'AMÉLIORER

L'emploi judicieux et l'union adroitement combinée des matériaux propres à bâtir constituent essentiellement les bonnes constructions.

Nous n'entreprendrons pas de donner à cette assertion tous les développements qu'elle paraît exiger, ni de présenter un traité sur l'art de bâtir; notre seul but est de parler de la charpente des bâtiments en général et des moyens qui peuvent en améliorer la composition.

Les bois de chêne, de sapin, ou de châtaignier, sont presque les seuls que l'on emploie dans les constructions de France; ceux de chêne sont généralement préférés parce qu'ils sont d'une résistance et d'une durée plus certaines; l'art de les mettre en œuvre ne s'est perfectionné chez nous que lorsque la nécessité, mère de presque toutes les découvertes, eut conduit à des recherches et à des observations utiles; enfin, lorsque, les bois devenus plus rares, on a été forcé de remplacer en industrie l'abondance que la consommation avait fait disparaître. Les assemblages compliqués et la manière de former de longues portées en les composant de plusieurs morceaux étaient peu connus de nos ancêtres, qui trouvaient facilement dans leurs forêts tous les bois dont ils pouvaient avoir besoin. Ils formaient alors leurs planchers, quelles que fussent leurs dimensions, d'une ou de plusieurs poutres supportant sans assemblage les solives qui étaient scellées séparément dans les murs. Cette méthode était vicieuse, car souvent, ainsi que nous l'avons remarqué dans le Louvre et dans les Tuileries, ces poutres cassaient dès qu'elles étaient entachées d'un nœud ou d'une autre défectuosité dans leur longueur; les scellements séparés et fréquemment répétés des solives altéraient la solidité des murs et hâtaient la destruction des bois qui restaient exposés à l'humidité des plâtres, des mortiers ou des pierres.

Cependant, il faut avouer que la facilité avec laquelle on trouvait abondamment des bois de qualités différentes, tout en favorisant l'insouciance sur la coupe et sur la façon des planches, procurait un avantage qui contribuait d'un autre côté à leur conservation particulière; les pièces restaient apparentes, elles étaient taillées et sculptées avec recherche, les entrevous de chaque solive se formaient en planches de forte épaisseur, aucune matière ennemie n'existait dans la composition, et l'usage de recouvrir les plafonds en mortier ou en plâtre, comme on le fait aujourd'hui, était alors peu pratiqué et même presque inconnu.

En améliorant nos planchers pour la façon et la décoration, nous avons été entraînés à les composer de plusieurs matières, qui à la vérité les rendent plus agréables, permettent d'en varier les ornements, remplissent mieux les intervalles, donnent des habitations plus closes; mais tous ces avantages sont achetés aux dépens de la durée, car les plâtres, par leurs sels et par l'humidité dont ils sont toujours imprégnés, consomment en bien peu d'années les bois qui les approchent et surtout ceux qui en sont recouverts.

C'est pour parer à cet inconvénient et pour réunir aux moyens de solidité et de conservation ceux de la décoration, que l'on a adopté dans les charpentes du Louvre :

1° Les poutres refendues, armées dans l'intérieur et boulonnées;

2° Les voussures supportant les portées des poutres et placées dans les murs sans scellement;

3° L'usage des plates-formes appliquées sous les poutres pour recevoir les plâtres;

4° Les poutres, formant les entraits des fermes sous les combles, composées de plusieurs morceaux sur leur longueur, assemblées à *trait de Jupiter* et relevées par des clefs pendantes moisées sur les entraits et sur les arbalétriers.

Le premier de ces moyens obvie à l'inconvénient d'employer un morceau qui peut recéler dans le cœur un nœud ou un autre germe de destruction; la pièce étant ainsi refendue et le dedans des sciages formant les parois extérieures, on compose l'armature de trois morceaux qui décrivent un arc de cercle, dont celui du milieu devient la clef, ainsi qu'on le voit planche 47, figure 1, 2, 3; l'âme, marquée A figure 3, est incrustée de 18 lignes dans chacune des parois intérieures de la poutre refendue, et les incrustations sont faites dans les extrémités, à crans contrariés, pour résister à la poussée de la clef (voyez les figures 1 et 2). On doit, pour conserver mieux les bois, goudronner tout l'intérieur de l'armature avant de la boulonner; les lambourdes, appliquées le long des flancs de la poutre, portent tous les remplissages du plancher et sont soutenues par de forts étriers en fer qui enveloppent la poutre; on a soin de les placer près des coupes de l'armature, de façon que leur poids tend lui-même à la raidir. Le moyen des lambourdes ainsi appliquées sur les poutres sert à leur donner de la force et à les cacher dans les épaisseurs des planchers.

Les voussures dont on fait usage au Louvre sont un grand moyen de soulagement pour les poutres; les chapeaux qui couronnent les courbes principales ajoutent à leur solidité, et supportés ainsi qu'on le voit figure 1 et 2, ils diminuent sensiblement la longue portée des pièces.

Les extrémités des poutres ne sont point scellées dans les murs, elles sont goudronnées et placées sur des corbeaux en pierre qui les supportent; par ce moyen aucun corps étranger ne peut en accélérer la décomposition, ainsi qu'il arrive trop souvent lorsqu'elles sont enveloppées de plâtre ou d'autres matières ennemies. C'est encore pour éviter les approches du plâtre, que l'on a revêtu les poutres de plates-formes attachées avec des chevillettes de fer à vis, qui reçoivent les enduits, et qui, si elles étaient pourries, seraient facilement remplacées sans altérer en rien la solidité des principaux soutiens du plancher; voyez les figures C, D, E.

Les entraits, composés de plusieurs morceaux assemblés à trait de Jupiter (voyez la figure E), s'emploient dans les grandes dimensions, pour lesquelles on trouverait difficilement des bois de longueur; ils ont l'avantage d'être d'une résistance plus certaine, tant par la forme de l'armature, que par le secours des clefs pendantes qui moisent les doubles arbalétriers et deviennent ainsi des tirants perpendiculaires que rien ne peut rompre (voyez les figures 4, 6 et 7); dans les portées de grande longueur, comme il est indiqué figures 4 et 7, on a ajouté une double armature.

Celle de la figure 7 n'a qu'un faux poinçon marqué B; il sert, au moyen d'un fort étrier en fer, à relever la poutre dans son milieu et à partager ainsi le poids suspendu aux aiguilles pendantes.

Celle de la figure 4 a deux poinçons, qui servent à relever le poids d'une poutre de 46 pieds de longueur et divisent en trois parties les effets d'une portée aussi grande.

Les figures 5 et 9 représentent : l'une, un compartiment de plancher, l'autre le dessus d'une poutre avec son épaisseur; les deux traits qui la séparent indiquent la coupe de l'armature et la forme des étriers de fer qui supportent les lambourdes sur lesquelles portent les solives du plancher.

La figure 8 représente l'échafaud qui a servi pour faire les sculptures du grand fronton de la face principale du Louvre. Cet échafaud est suspendu aux pièces C, qui, placées sur la partie rampante du fronton et retenues par des bascules, forment de longues potences auxquelles il est attaché. Il a été monté tout assemblé par le moyen de cordes et de moulinets avec des moufles.

Cet ouvrage est donné comme un moyen économique. Nous aurons par suite occasion de présenter quelques réflexions sur l'art de simplifier les échafaudages des bâtiments et sur la manière de faciliter l'exécution des grands ouvrages. Nous aurons aussi à parler encore de la charpente des couvertures, lorsque nous offrirons des exemples propres à être cités pour modèles.

NUMÉRO 10

PALAIS DU CORPS LÉGISLATIF ET SES DÉPENDANCES

Le palais du Corps législatif occupe une partie des bâtiments qui composent le palais Bourbon; cet édifice a été commencé en 1722, par ordre de la duchesse Louise de Bourbon, sur les dessins de Giordini, architecte italien, à l'époque où le système de Law avait converti en papier toutes les fortunes de la France. MM. Lassurance, Gabriel, Carpentier, Aubert, Bellissart et Leroy ont successivement travaillé à son achèvement sous M. le comte de Charolais et sous les princes de la maison de Condé. L'hôtel de Lassay, construit vers le même temps, en 1724, sur les dessins de M. Lassurance, et qui se trouvait enclavé dans l'étendue de ce domaine, y avait été réuni et faisait partie de ses dépendances.

On estimait peu l'architecture du Palais-Bourbon, élevé dans un temps où les arts erraient dans les écarts du mauvais goût. Le corps de logis principal, dont Giordini était l'auteur et qui avait la forme d'un pavillon à l'italienne, devait rester isolé entre des jardins avec une cour en avant. Il était composé d'un seul étage orné de colonnes et de pilastres accouplés; l'entablement était couronné d'une balustrade à jour supportant des groupes de statues et des vases d'une composition et d'une exécution médiocres; la distribution intérieure, peu commode et insuffisante, avait été rectifiée et augmentée par la prolongation des deux ailes de la face au midi et par des constructions au pourtour de la cour d'entrée. Cette habitation, quoique fort vaste, présentait, comme la plupart des ouvrages exécutés à différentes reprises sur des données incertaines, l'apparence désagréable d'une grande irrégularité de plan et surtout la discordance la plus choquante dans les différentes parties de sa décoration. Les appartements de représentation, que le prince de Condé avait entrepris de faire décorer d'une manière plus digne et plus agréable, n'étaient pas encore achevés lorsque le gouvernement les transforma, vers la fin de l'année 1795, en une vaste salle d'assemblée pour le conseil des Cinq-Cents, qui, conjointement avec le Directoire exécutif et le Conseil des Anciens, gouvernait alors la France. MM. Gisors et Lecomte, chargés de la construction de ce monument, eurent à surmonter de grandes difficultés. L'édifice dans lequel on leur ordonnait de placer une salle pour contenir cinq cents membres assis et des loges publiques, était l'un des moins vastes et des moins élevés de la ville; il se trouvait placé près des rives de la Seine, à l'extrémité d'un pont nouveau et en vue de la plus magnifique place de Paris. Sa situation, la décoration des façades et surtout la hauteur du sol sur lequel il était bâti, s'accordaient mal avec la disposition d'un lieu dont les embellissements précédemment faits semblaient exiger, ou la construction entière d'un monument nouveau, ou la destruction de celui qui en bornait la vue et déparait

un aussi bel ensemble; les projets antérieurs portaient l'ouverture d'une grande rue en face du pont et la prolongation jusqu'aux boulevards; cependant il fallut, en laissant toute considération à part, trouver les moyens de faire entre les murailles de ce palais étroit, dans un espace d'une étendue et d'une forme peu convenables, une salle d'assemblée dont la grandeur surpassât celles qui existaient alors. On doit avouer que les artistes qui furent chargés de cette tâche difficile ont su la remplir avec succès; ils ont en adoptant la forme des théâtres anciens, placé convenablement les nombreux gradins des assistants en amphithéâtre, au pourtour d'un demi-cercle; la tribune du Président et le bureau qui se trouvent en face de l'assemblée occupent le renfoncement d'une portion de cercle prolongée sur l'emplacement du péristyle de la cour; des escaliers pratiqués à droite et à gauche de la salle et deux autres qui remplissent les angles du demi-cercle donnent des dégagements commodes et communiquent aux salles accessoires; un rang de colonnes d'ordre ionique supporte la voûte et laisse derrière, au pourtour de l'amphithéâtre, des loges pour le public; le tout est magnifiquement décoré en stuc, en bronze et en marbres de différentes espèces.

Cependant MM. Gisors et Lecomte, qui avaient su trouver entre les distributions étroites du Palais-Bourbon une salle d'assemblée vaste et magnifique pour cinq cents assistants, n'avaient pu éviter l'inconvénient de laisser en face du pont et en vue de la place de la Concorde un édifice dont la forme et la position produisaient un effet extrêmement désagréable. La construction du comble demi-circulaire qui couvrait la grande voûte n'avait pu être entièrement cachée derrière les murs de face; on regardait cette surélévation comme une monstruosité qu'il fallait nécessairement essayer de faire disparaître; on regrettait enfin que le chef-lieu des assemblées du Corps législatif, le Temple des Lois, n'eût aucune apparence extérieure et que la façade du côté de la Seine, loin de contribuer à l'embellissement du lieu, n'offrît à l'œil qu'une masse de constructions sans caractère distinct et d'un aspect choquant. L'empereur Napoléon voulut qu'une façade nouvelle fût réédifiée et que cette magnifique partie de la ville reçût, l'une des premières, sa part des avantages qu'il répand sur toutes les autres. Le ministre de l'intérieur a chargé M. Poyet, architecte célèbre par plusieurs belles productions, de la conception et de la direction de ce grand ouvrage.

Si MM. Gisors et Lecomte ont eu de grandes difficultés à vaincre, celles que M. Poyet a dû combattre pouvaient paraître plus embarrassantes encore et peut-être insurmontables pour qui n'eût pas été fort des ressources d'une longue expérience. Ce n'est qu'avec un art et une adresse extraordinaires qu'il est parvenu à faire disparaître toutes les irrégularités et les défectuosités que représentaient, d'un côté, la plantation de l'édifice et, de l'autre, la difformité de sa façade.

On voit maintenant à l'extrémité du pont de la Concorde, dans l'ensemble de la magnifique place qui sépare le Jardin des Tuileries d'avec la promenade des Champs-Élysées et en face du Temple de la Victoire, la façade d'un temple orné de douze colonnes qui supportent un grand fronton; ce frontispice, le premier peut-être qui ait été composé d'un aussi grand nombre de colonnes, est élevé sur un perron de trente marches; deux murailles en arrière-corps à la hauteur de l'ordre, forment une masse carrée derrière laquelle toutes les irrégularités du plan restent entièrement cachées; ainsi, la grande salle d'assemblée se trouve précédée par un vestibule qui manquait à cet édifice et, de quelque point qu'il soit aperçu, rien de choquant ne vient offenser l'œil du spectateur.

Enfin, le palais du Corps législatif est aujourd'hui décoré à l'extérieur d'une manière noble, grande et digne de sa destination. On y arrive par un large pont formé de cinq arches en pierre, dont les piles doivent supporter les statues de plusieurs généraux morts à l'armée.

Nous aurons par la suite occasion de rendre compte plus en détail de ces différents embellissements, lorsque nous parlerons de la place de la Concorde, du Temple de la Victoire et de ses alentours. Nous n'entreprendrons pas de donner plus d'étendue à la description des bâtiments qui composent l'ensemble du palais du Corps législatif; ils sont pour la plupart destinés aux bureaux, aux salles des sections et au logement du Président; leur disposition n'a rien de remarquable, et si l'on trouvait qu'ils présentent l'aspect d'un ensemble irrégulier, il faudrait se rappeler qu'ils ont été bâtis successivement, sans disposition générale, qu'ils appartenaient à deux édifices séparés, et que pour les utiliser d'une manière convenable il a fallu conserver les formes anciennes et profiter des distributions telles qu'elles existaient.

Le dessin n° 50 peut donner une idée de la disposition du grand frontispice qui fait face au pont et à la place de la Concorde; on y a indiqué les statues qui seront un jour placées sur chacune de ses piles et celles qui se trouvent en avant du grand perron.

On a entrepris par le dessin n° 52 de représenter l'ensemble de la place de la Concorde avec le pont et la façade nouvelle du palais dit du Corps législatif; dans le fond, on y voit l'entrée du jardin des Tuileries, la fontaine avec les statues des fleuves projetée au centre de la place et les deux grands bâtiments de l'ancien garde-meubles.

Le n° 53 indique la disposition de la cérémonie de l'ouverture de la session du Corps législatif dans l'intérieur de la grande salle; on a représenté le trône qui remplace la tribune du Président, et l'ordre dans lequel l'Empereur, entouré des princes, des ministres, des maréchaux, des grands officiers de l'empire et des officiers de sa maison, prononce le discours d'ouverture et reçoit le serment des nouveaux députés appelés à siéger dans l'Assemblée.

Le numéro 51, offrant la vue de la porte d'entrée du côté de l'avant-cour au midi, peut servir à faire connaître les moyens de surélévation et de constructions neuves que M. Poyet a employés pour raccorder les choses anciennes avec celles qui avaient été précédemment faites et l'adresse avec laquelle cet artiste habile est parvenu à déguiser l'apparence des combles que la couverture de la grande salle nécessitait.

Les travaux qui doivent compléter les embellissements que nous venons de décrire sont très avancés; le portique et toute la façade du côté du pont sont terminés, le bas-relief du grand fronton et ceux qui se trouvent sous le péristyle sont presque entièrement achevés, ainsi que les statues qui décorent le grand perron de la façade au nord et la rampe douce du côté de la cour au midi. Ces ouvrages sont de la main de MM. Chaudet, Lesueur, Stouf, Roland, Boichot, Fragonard, Houdon, Beauvalet, Dumont, Foucou, Bridan, Espercieux, Dupasquier, Deseine, Daujon, Renaud et Gante; ceux d'ornements, de MM. Compoint, Nogaret et N..., et seront incessamment offerts à la curiosité et à l'admiration du public.

NUMÉRO 11

LE PANTHÉON FRANÇAIS

L'ancienne église de Sainte-Geneviève, trop petite pour sa destination et peu digne de la patronne de Paris à qui elle était dédiée, tombait en ruines; elle avait été fondée par Clovis sous l'invocation de saint Pierre et de saint Paul, en accomplissement d'un vœu qu'il fit lorsqu'il alla combattre Alaric, roi des Visigoths. Étienne, évêque de Tournay, en avait fait achever, vers l'an 1175, les constructions restées imparfaites jusqu'alors; elle renfermait les tombeaux de Clovis et de Clotilde, son épouse, les reliques de sainte Geneviève et le corps de Descartes, qui, mort à Stockholm en 1650, avait été transporté en France en 1667.

Féru, procureur des chanoines réguliers du couvent des Génovéfains, dont cette église dépendait, ayant conçu le dessein de la rebâtir à neuf, parvint à faire goûter son projet à M. de Marigny, directeur général des bâtiments du roi, et ce ministre, flatté de concourir à l'honneur de faire élever un grand monument, détermina Louis XV à ordonner la construction de l'édifice qui porte aujourd'hui le nom de Panthéon français, pour accomplir, dit-on, un vœu qu'il fit à Metz pendant sa maladie. On choisit pour son emplacement le lieu le plus élevé de Paris, près de l'abbaye de Sainte-Geneviève, sur les terrains qui en dépendaient.

Plusieurs architectes donnèrent des plans, mais celui de M. Soufflot prévalut. La disposition d'une coupole soutenue sur des arcs au centre de quatre nefs, celle des piliers d'angle et surtout l'élégante, la majestueuse simplicité de la décoration que cet artiste proposait furent remarquées comme une conception hardie et ingénieuse.

L'église, selon ce premier projet, devait avoir la forme d'une croix grecque; le dôme, à qui par suite on a donné celle d'un temple rond, ne devait être qu'une coupole élevée sur un grand attique. Les quatre nefs étaient complètement semblables, et il résultait de cet arrangement une symétrie parfaite; mais des motifs de convenance obligèrent par suite à rendre la nef d'entrée ainsi que celle du chœur plus longues que les autres, et par conséquent à introduire dans la décoration intérieure de ces deux parties la forme d'une arcade qui s'accorde mal avec l'ordonnance générale des colonnes au pourtour des bas-côtés de l'église.

Les premières constructions ont été commencées en 1757, les fondations terminées en 1758, l'entablement posé en 1768, les murs portés à leur hauteur en 1774, les arcs-doubleaux et les pendentifs élevés en 1776, les grands arcs achevés en 1778; la plate-forme sur laquelle repose la colonnade du dôme, commencée en 1785, a été portée à la hauteur des archivoltes de l'ordre extérieur en 1786; on est parvenu à la naissance de la voûte en 1788, enfin le dôme a été entièrement terminé en 1789 et la lanterne au-dessus en 1790; ainsi l'on a employé trente-trois ans à bâtir l'église Sainte-Geneviève.

Des critiques nombreux se sont élevés contre la construction de cet édifice pendant toute la durée de son exécution; les uns avaient peine à reconnaître dans l'ingénieuse disposition du plan de M. Soufflot la forme qui convenait à un temple chrétien, d'autres trouvaient dans le mode de bâtisse adopté un vice contraire à la solidité, la plupart s'écriaient que les piliers aux angles des quatre nefs étaient d'une dimension trop petite pour soutenir un dôme que l'on projetait de voûter en pierre. M. Patte enfin, le plus ardent de tous, avait dès l'année 1770 signalé des défauts dans la construction des murs et annoncé la chute certaine du dôme si l'on ne changeait rien aux supports sur lesquels on prétendait l'élever. Les avertissements et les prédictions de cet architecte, qu'une longue expérience et que des talents reconnus avaient déjà rendu célèbre, n'arrêtèrent pas M. Soufflot et n'empêchèrent pas que, fortement pénétré de l'idée première qu'il avait eue de réunir à la majestueuse simplicité de l'architecture grecque la légèreté des édifices gothiques, il ne cherchât à diminuer encore les piliers que l'on regardait comme insuffisants; il plaça des colonnes à chaque angle et il s'efforça de faire en sorte qu'elles parussent seules supporter tout le dôme. Enfin cet artiste, trop séduit peut-être par le charme de sa pensée, refusa constamment de prêter l'oreille à des observations que plusieurs fois il crut inspirées par l'envie. Il ne changea rien aux dimensions de son premier plan et il fit continuer son ouvrage, mais il ne put parvenir à le terminer entièrement, et lorsqu'il mourut, en 1780, on n'était pas encore arrivé à la hauteur de la plate-forme sur laquelle repose la colonnade du dôme.

Les travaux, restés suspendus après la mort de M. Soufflot jusqu'en 1785, furent ensuite confiés à M. Brebion, puis à MM. Soufflot, neveu de l'auteur, et Rondelet. Enfin le dôme et ses accessoires ont été entièrement achevés, sous la direction de ces derniers, dans le commencement de 1791.

L'Assemblée constituante changea la destination de l'église Sainte-Geneviève; elle arrêta, au mois d'avril 1791, que cet édifice prendrait à l'avenir le nom de *Panthéon français*, et l'inscription : *Aux grands hommes la patrie reconnaissante*, placée à cette époque sur la frise du frontispice de l'entrée, annonça qu'il servirait de sépulture ou de cénotaphe pour ceux qui se seraient illustrés par leurs services ou par leurs talents. Les restes de Voltaire et de Jean-Jacques Rousseau y ont été transférés en grande pompe dans les années 1792 et 1793; ils sont les seuls auxquels on a conservé des honneurs que par la suite les Assemblées législative et conventionnelle avaient prodigués à beaucoup d'autres.

M. Quatremère de Quincy ayant été chargé, au mois d'août 1791, de surveiller l'achèvement du Panthéon français et de présider à la décoration que sa nouvelle destination exigeait, employa les artistes les plus habiles à l'orner de bas-reliefs remarquables par le bon choix des sujets et par la perfection de leur exécution; il chargea spécialement de ce travail les jeunes sculpteurs qui ayant achevé leurs études en Italie revenaient en France et y apportaient, avec le désir ardent de se distinguer, les principes d'un goût puisé dans l'admiration des ouvrages anciens.

La description de ces ouvrages nous écarterait du but de notre entreprise; elle a d'ailleurs été imprimée dans plusieurs écrits publiés sur le Panthéon par M. Rondelet; il suffira de faire remarquer que M. Quatremère de Quincy doit avoir part aux éloges que méritent ceux qui ont concouru à l'achèvement d'un monument dont la capitale s'honore.

Cet homme, qui, après avoir cultivé avec succès les beaux-arts, occupe maintenant une place distinguée parmi les savants, a beaucoup contribué par ses lumières et par ses conseils à l'amélioration du Panthéon, pendant le court espace de temps que cet édifice a été confié à sa direction. Il a fait remplir en pierre les ouvertures des croisées sur les murs de face au pour-

tour des quatre nefs et renforcer les angles derrière les piliers du dôme; il a supprimé sur le sommet de la coupole une lanterne en pierre, pour y substituer une statue colossale; et, sans détériorer la conception de l'auteur, il a cherché à donner de la solidité aux parties qui semblaient en manquer.

On doit remarquer que la construction de l'église de Sainte-Geneviève et l'achèvement de ce monument eurent en France une grande influence sur le rétablissement du bon goût dans l'architecture et dans la sculpture; ces deux arts, qui avaient été portés à un très haut degré de perfection sous les règnes de François Ier et de Henri II, commencèrent à perdre de leur éclat sous Louis XIV et cédèrent à la peinture une prééminence que les goûts fastueux du monarque semblaient autoriser.

Employés ensuite à servir les caprices et les fantaisies de la cour de Louis XV, ils étaient devenus des métiers d'adresse, et la bizarrerie fut pendant longtemps le seul mérite auquel il leur semblait permis d'atteindre. La sculpture, égarée par de faux systèmes, prétendait aux droits de la peinture et croyait pouvoir comme elle représenter des effets ou des couleurs. L'architecture, asservie par la mode, osait à peine laisser paraître les formes qui la distinguent et s'efforçait de les cacher sous des contours tortillés sans règle et sans but; on avait substitué aux ornements dont la nature présente les motifs et que les anciens ont laissés pour modèles, un mélange stérile d'inventions fantastiques et ridicules; enfin on admirait les arts des Chinois; leurs ouvrages, achetés à grand prix et imités avec engouement, charmaient tous les yeux, lorsque M. Soufflot conçut le projet du bel édifice que nous admirons et parvint à faire ordonner son exécution.

Cependant le portail de l'église Saint-Sulpice, bâti par Servandoni, avait préparé le changement que le Panthéon devait opérer. La belle disposition de cet édifice avait déjà fixé l'attention, et l'on ne peut refuser aux auteurs de ces deux monuments la gloire d'avoir fortement contribué à tirer l'architecture et même la sculpture du désordre et des écarts dans lesquels l'oubli des principes les avait jetées.

Après avoir fait remarquer l'influence que la construction et l'achèvement du Panthéon français ont eue sur le rétablissement de l'architecture en France, il nous reste à parler des accidents qu'ont éprouvés les principaux soutiens de cet édifice pendant et après son érection. Dès l'année 1780, lorsque M. Soufflot mourut, il avait vu se réaliser les prédictions de M. Patte. Déjà on avait remarqué, en décintrant les quatre grands arcs, des ruptures aux colonnes des angles, aux massifs des piliers et aux plates-bandes des premiers entre-colonnements de chaque côté de la coupole; mais lorsque le dôme fut entièrement achevé et que les charpentes qui avaient servi à la construction des voûtes, furent enlevées, on vit ces dégradations s'accroître avec une rapidité telle, qu'il était à craindre que le dôme ne s'écroulât. Il fallut chercher les moyens de parer à cet accident et d'y porter un prompt remède; les plus habiles constructeurs furent appelés et, quoiqu'ils ne fussent pas d'accord sur la cause du mal, ils pensèrent unanimement qu'il était urgent d'en arrêter les progrès en étayant sans délai les quatre grands arcs sous le dôme.

Ce travail difficile fut confié à M. Rondelet, qui avait été chargé de l'inspection de Sainte-Geneviève sous M. Soufflot, et qui depuis avait constamment suivi les constructions du Panthéon jusqu'à leur entier achèvement. Cet artiste, célèbre par plusieurs ouvrages très estimés sur l'architecture, joignait à une profonde théorie les ressources de la pratique la plus consommée. Il soutint la totalité du dôme sur des charpentes, et le succès complet de son entreprise a démontré que l'on ne pouvait mettre en meilleures mains le sort d'un monument dont la conservation était aussi importante.

Le moyen que M. Rondelet a employé pour supporter le dôme et décharger de son poids les quatre piliers sur lesquels il repose, est aussi simple qu'ingénieux : des faisceaux de pièces de charpente assemblées et posées à bois debout, liées par des entretoises et maintenues par des massifs en pierre de taille ont supporté de fond les cintres en bois qui ont étayé les quatre arcs; les assemblages des entretoises et les divisions par étage ont facilité beaucoup le rétablissement des parties endommagées et les constructions qui ont été ajoutées en augmentation des piliers. Cet étayement, qui a été admiré, est représenté planche 59 ainsi que les ouvrages faits pour le rétablissement des massifs.

Lorsque, par le procédé dont nous venons de parler, on eut soutenu le dôme du Panthéon, les ruptures cessèrent, et pendant les six années que les arcs restèrent sur les étais on ne s'aperçut pas que les mouvements qui avaient tant alarmé eussent fait le plus léger progrès; ainsi, il fut bien démontré que les premiers soutiens du dôme n'étaient pas assez forts pour en supporter le poids et que les ruptures et autres accidents tant aux colonnes des angles qu'aux massifs et aux plates-bandes voisines ne provenaient que de cette seule cause. On reconnut que ce n'était pas seulement, comme quelques-uns l'avaient avancé, au faux appareil des pierres, au démaigrissement des lits, ni au mauvais choix des matériaux que l'on devait imputer les effets que la construction éprouvait, mais encore à la faiblesse des piliers et au trop grand poids dont ils étaient chargés. Il fallut donc ajouter à ces supports le degré de force qui leur manquait et rétablir en même temps les parties dégradées. Un grand nombre de projets furent présentés; on ne variait plus sur la nécessité de renforcer les piliers, mais la difficulté était de ménager la décoration intérieure et de ne pas sacrifier la belle ordonnance de l'édifice aux dispositions d'utilité que le rétablissement pouvait exiger. On proposa de remplir l'espace vide derrière les piliers, de renforcer les parties qui soutiennent le dôme en appliquant aux quatre faces intérieures, sous les pendentifs, des pyramides, des obélisques ou d'autres ornements étrangers; enfin quelques-uns portèrent les précautions que la prudence pouvait dicter jusqu'à demander l'entière démolition du dôme; on projetait, on discutait, les quatre grands arcs restaient étayés et l'on ne faisait rien pour les réparer; déjà même, par suite de l'embarras où jette ordinairement le trop grand nombre d'avis, l'irrésolution avait fait naître l'indifférence et l'on paraissait disposé à oublier un monument qui avait coûté trente-trois années de travail, qui était décoré par les artistes les plus habiles de la France et qui à juste titre était regardé comme un des plus beaux ornements de la capitale, lorsqu'en 1806, l'empereur Napoléon, qui s'occupait des embellissements de Paris, voulut que le Panthéon français fût réparé et terminé. Il se fit rendre compte des moyens que l'on avait proposés jusqu'alors et il chargea M. Rondelet de diriger cette importante entreprise.

M. Rondelet, tant par ses talents que par les soins constants qu'il avait donnés à la construction du Panthéon français, pouvait mieux qu'aucun autre et peut-être était le seul qui devait apporter aux accidents dont cet édifice était menacé, le remède convenable. Il supprima les colonnes aux angles des massifs, il leur substitua des pilastres qui reçoivent les plates-bandes des trois côtés, et, au moyen d'avant-corps qui forment pieds-droits à l'extrémité des nefs près du dôme et qui reçoivent les pilastres, il doubla le corps des piliers. Il éleva, sous les quatre arcs qui supportent la coupole, des seconds arcs par lesquels ils se trouvent soulagés.

Trois années ont été employées à ce travail aussi difficile que dangereux; il est entièrement achevé, les étayements sont enlevés, le dôme est porté depuis plus d'un an sur les nouvelles constructions qui ont été ajoutées aux anciennes, et l'on n'a pas remarqué qu'il ait éprouvé le moindre effet de tassement.

Il faut rendre justice à M. Rondelet et convenir qu'il mérite des éloges non seulement pour la conception du moyen simple qu'il a employé dans cette grande affaire, mais aussi pour la précision et la recherche avec lesquelles il a pris soin de son exécution.

Les matériaux ont été choisis avec la plus scrupuleuse attention; les lits des pierres, au moyen d'une machine ingénieusement inventée, ont été dressés sur des surfaces parfaitement planes et placés de manière à ce qu'il ne restât aucun vide entre chaque assise et qu'il ne se fit aucun tassement entre elles.

Enfin, l'édifice du Panthéon français, consacré maintenant à la sépulture des Grands de l'Empire, des Maréchaux, des Sénateurs, des Ministres, sera bientôt entièrement terminé. L'ordonnance générale et la décoration intérieure n'ont rien perdu de leur beauté et de leur richesse, comme on peut le remarquer par la vue de l'intérieur de l'édifice rapportée sous le n° 60; on trouvera que les parties ajoutées après coup pour assurer la solidité sont tellement d'accord avec le reste du monument qu'il est presque impossible de les reconnaître, et l'on ne pourra refuser à M. Rondelet la gloire d'avoir conservé l'un des plus beaux édifices de Paris.

On a représenté, planche 58, une vue de la salle souterraine dans laquelle on dépose les corps qui doivent être placés au Panthéon; c'est là que l'on prononce les oraisons funèbres avant leur inhumation. La forme des caveaux et la division des sépultures sont indiquées par les plans, coupes et élévation de la planche 55, et l'escalier neuf construit pour descendre aux souterrains se trouve représenté planche 56.

Nous n'avons pas prétendu donner une idée exacte du Panthéon français par les six dessins joints à ce numéro; ils représentent seulement les choses faites sous le règne de l'empereur Napoléon; mais si l'on voulait connaître cet édifice plus en détail, on pourrait consulter les ouvrages de M. Rondelet, ceux publiés par M. Soufflot et même les rapports critiques faits par MM. Patte, Gauthey, Peyre et Brongniart.

NUMÉRO 12

DES HALLES ET DES MARCHÉS

On désigne sous la dénomination de halles et de marchés les édifices et les emplacements où l'on dépose, dans les villes, les approvisionnements nécessaires aux habitants. Les halles diffèrent des marchés en ce qu'elles ont des bâtiments, des hangars ou d'autres constructions spécialement destinées à recevoir les marchandises qui, ne pouvant être enlevées dans la journée, doivent rester en réserve pour la consommation du lendemain. Telles sont les halles à la farine, aux grains, aux poissons, à la volaille, etc. On entend par marchés les lieux où les acheteurs peuvent trouver à temps fixes les denrées et les marchandises dont la consommation est plus régulière; de ce genre sont les marchés aux grains, aux légumes, aux herbes, aux fruits, aux fromages, etc.

La plupart des villes modernes n'ont eu des établissements fixes pour des marchés, que par suite de leur civilisation et toujours en raison de leur accroissement; c'est pourquoi elles offrent peu de beaux modèles à citer dans ce genre. Il faut cependant excepter les marchés que l'on voit à Marseille, à Florence, à Vérone et dans quelques autres villes de second ordre, dont nous aurons à parler dans la suite.

La ville de Paris, fondée dans une petite île de la Seine et successivement augmentée sur les deux bords de cette rivière, n'eut dans son origine que des rues étroites; l'enceinte de ses murs, trop resserrée pour sa population, n'offrit pendant longtemps dans son étendue aucune place, aucun lieu assez vaste pour l'établissement d'un marché convenable; les provisions nécessaires à la vie des habitants étaient exposées chaque jour le long des rues, dans les carrefours ou sur des espaces irréguliers, dont un seul, auquel on ne peut donner le nom de place, était entouré de piliers formant un abri en avant des maisons; les marchands étalaient sans ordre et presque à leur gré, les uns sous des espèces d'échoppes, les autres sous des parapluies cirés, et le plus grand nombre sous des couvertures légères, dont la forme variait selon la disposition du lieu ou selon le temps qu'il faisait. Rien de plus incommode et de plus désagréable que ces sortes d'établissements, qui obstruaient les communications les plus fréquentées et à travers lesquels il fallait passer.

Ce fut vers le milieu du siècle dernier que, voulant embellir la ville, on commença à former des places et à construire des marchés dans les faubourgs et dans les quartiers les moins resserrés de Paris. C'est alors que l'on a bâti le marché Lenoir, le marché Sainte-Catherine, le marché aux veaux, la halle à la farine, celle aux draps et celle aux cuirs. Des marchés nouveaux ont été entrepris depuis cette époque sur différents points, plusieurs sont termi-

nés. La halle aux vins est à moitié bâtie, celle à la farine a été recouverte en fer par un procédé remarquable. Le marché Saint-Martin est achevé, ceux du Temple, des Jacobins et des Innocents sont en activité et l'on s'occupe de la démolition des maisons sur l'emplacement desquelles on doit établir la grande halle, au centre de la ville.

Lorsque ces travaux seront achevés, la ville de Paris, débarrassée de tous les établissements extérieurs qui encombrent encore les rues les plus fréquentées, pourra compter ses halles et ses marchés au nombre des édifices publics dont elle est ornée. De vastes abattoirs, entrepris aux cinq extrémités de la ville, font partie, comme nous le verrons dans la suite, du système adopté pour l'approvisionnement de la capitale. Lorsqu'ils seront achevés et que l'on aura apporté dans ce régime et dans l'exécution des différentes parties qui le composent le degré de perfection que l'on veut atteindre, chaque quartier de Paris aura, outre la grande halle, des marchés commodes et bien disposés pour l'exposition journalière des provisions de tous genres en légumes, en fruits, en poissons. Elle aura des boucheries, des étaux pour les viandes, le gibier et les volailles; des abris pour les fourrages et pour les fleurs; des magasins pour la farine, les grains, les boissons et les vins; des lieux de dépôt pour les draps, le linge, les cuirs et le sel; des emplacements pour la vente des bestiaux vivants et des animaux domestiques, enfin tous les établissements nécessaires à l'approvisionnement et à la consommation des habitants d'une grande ville.

Six marchés et deux halles avaient été précédemment construits, on vient d'en bâtir six autres, qui avec les quatre halles nouvelles, dont le travail est très avancé, porteront à vingt les établissements de ce genre, sans y comprendre les marchés aux chevaux, aux cochons, aux vaches et aux moutons.

Nous n'avons pas entrepris de représenter ici tous les marchés et toutes les halles de Paris; nous nous bornons à donner les dessins de ceux qui ont été élevés depuis quelques années et dont la construction est très avancée; savoir : les halles à la volaille, à la farine, aux vins; les marchés des Jacobins, des Innocents, du Temple, de Saint-Martin, de Saint-Germain.

Le marché Saint-Germain et la halle aux vins ne sont pas encore terminés.

Quoique les halles et les marchés ne puissent être mis au rang des édifices principaux d'une ville et qu'en s'exerçant sur de semblables sujets l'on paraisse avoir peu de moyens pour développer ses ressources, nous croyons cependant qu'un architecte habile chargé d'élever des constructions de ce genre, peut y trouver de quoi se faire honneur. Quelques-uns des ouvrages que nous représentons en sont la preuve, et malgré les reproches de ce genre de bâtisses et même de manque de solidité qui peuvent être faits à plusieurs de ces édifices, on remarquera dans les derniers qui ont été construits, l'intention de satisfaire aux conditions de convenances, d'économie et d'intérêt public que leur service exige.

Les anciens, qu'il faut citer toutes les fois que l'on veut parler d'art et surtout d'architecture, ne nous ont laissé aucun modèle de construction de marchés; ce que nous connaissons de la disposition de leur forum n'est pas assez précis pour nous mettre à portée de faire des comparaisons utiles et pour nous éclairer sur leurs ouvrages à cet égard. On ne trouve en effet aucuns renseignements suffisants qui indiquent d'une manière précise quels pouvaient être l'arrangement, l'ordonnance particulière d'un marché grec ou romain; on ignore jusqu'à quel point ces maîtres de l'art avaient porté la recherche et la perfection dans un sujet dont l'utilité publique prescrit les conditions; on sait seulement qu'à Athènes, à Rome, les provisions nécessaires à la consommation de chaque jour étaient apportées des environs de la ville sur les places publiques et que les acheteurs y trouvaient abondamment les choses utiles à la vie. Mais les détails particuliers, l'ordre de police, la disposition des marchands, de leurs étalages,

nous sont entièrement inconnus. Rien n'indique comment les architectes anciens, en construisant des bâtiments de commerce pour l'exposition des provisions de nécessité, auront pu satisfaire aux besoins sans offenser les règles de l'art. Nous ne doutons pas cependant qu'en cela, comme dans tous les ouvrages dont les restes nous sont parvenus, ils n'aient su faire remarquer l'excellence de leurs principes et cette justesse de goût qui les caractérisent. On peut même assurer que dans leurs compositions sur ce sujet, l'emploi ou l'objet de chaque chose en aura déterminé la forme, que partout ils auront trouvé les moyens de satisfaire aux besoins, sans jamais oublier les convenances; que les ornements employés par eux auront toujours été motivés par l'ordonnance du sujet qu'ils avaient à traiter. Enfin, tout porte à croire que les plans et les dispositions des marchés publics chez les anciens ne le cédaient pas en perfection et même en magnificence aux autres constructions dont leurs villes étaient ornées, car chez eux les édifices d'utilité étaient aussi des monuments de gloire. On voit que souvent ils profitaient de l'exécution d'un édifice d'utilité pour consacrer par des bas-reliefs, par des inscriptions, ou par d'autres dispositions, les souvenirs d'une victoire, de la magistrature d'un homme célèbre, ou de tous autres événements importants. C'est ainsi que le château d'eau de l'Aqua Martia de Rome était orné de trophées en mémoire de la bataille d'Actium; que l'aqueduc de la porte Majeure rappelait un fait d'armes mémorable, et qu'au milieu du Forum Boarium un arc à quatre faces servant d'abri aux marchands avait aussi probablement le double but de célébrer un fait mémorable.

L'usage d'ennoblir, si l'on peut s'exprimer ainsi, les ouvrages les plus communs, a été suivi par les modernes en différents lieux. Cette manière d'accoutumer le peuple à ne jamais séparer son intérêt de sa gloire ne saurait être trop vantée, non seulement parce que l'art y trouve les moyens d'embellir les choses les plus ordinaires, mais encore parce qu'il peut empêcher qu'elles ne soient abandonnées ainsi qu'il est souvent arrivé aux spéculateurs, aux traitants et aux faiseurs d'entreprises, dont l'intérêt est toujours opposé au bien public. On doit remarquer en effet que les constructions de marchés, de ponts ou d'autres établissements d'utilité dont les gouvernements ont permis que des particuliers fissent l'entreprise à leur profit, portent presque tous un caractère de parcimonie qui décèle leur origine et les rend blâmables en plusieurs points.

Quels que soient les abus ou les inconvénients de cette sorte d'incurie qui remet à des particuliers le droit d'élever à titre d'entreprise les édifices d'utilité publique, nous ne prétendons les considérer que sous le rapport de l'art et sans entrer dans les détails d'intérêt ou de revenu qui en sont ordinairement le but; il nous suffira de faire remarquer que les monuments publics exigent une disposition grande, une perfection de solidité et une recherche de détails, dont l'État seul peut et doit faire les dépenses.

On trouve cependant chez les anciens et même chez les modernes des établissements ou des constructions de service public exécutés aux dépens d'un magistrat, d'un prince et même de quelques particuliers; mais de ce nombre ceux qui méritent quelque attention et qu'il serait permis de citer ne sont pas des ouvrages de spéculation. L'amour du pays, une ambition louable ou l'orgueil national qui fait entreprendre les belles choses, ont donné naissance à ces ouvrages qu'il faut regarder comme des hommages au bien public et ne pas confondre avec les productions de l'amour du gain. On voit dans l'état de Gênes une route qu'un particulier fit à ses frais; il en tira pour tout profit l'honneur de lui donner son nom. Le marché de Florence dont nous avons déjà parlé, et dont le plan est rapporté planche 90, est aussi une production de la munificence d'un prince. C'est à l'imitation de semblables modèles que doivent être faits les édifices publics, c'est dans ces ouvrages bâtis vers l'époque de la renaissance des arts

et dans quelques autres que l'on trouve la grandeur proportionnée aux convenances, le goût d'accord avec la raison et la magnificence qui naît de la réunion des choses dont se compose un ensemble parfait.

En recherchant chez les anciens et chez les modernes de différents pays des exemples de monuments, en citant ainsi que nous l'avons fait parmi les ouvrages connus ceux dont la réputation est la plus méritée, nous devons prévenir que nous ne prétendons pas les présenter comme des modèles auxquels il faille se conformer aveuglément. Nous avons déjà eu occasion de déclarer notre opinion sur les dangers de se laisser séduire par le charme des choses vantées. Nous avons précédemment dit que l'exercice de l'architecture dans tout ce qui est du ressort de cet art exige avec les lumières d'une saine raison celles de l'observation, de la recherche et du goût; il ne suffit pas pour admettre un mode, un motif, ni même un ornement, que des exemples célèbres en indiquent le choix, il faut encore que les localités, les convenances de la chose et surtout la nature du climat en autorisent l'usage et qu'en tous points, d'accord avec le besoin, chaque partie semble être son ouvrage. En effet, combien de fois n'a-t-on pas vu le temps et l'expérience faire rejeter des pratiques qui avaient été adoptées avec tout le prestige de l'engouement et qui bientôt après furent regardées comme essentiellement opposées au régime dans lequel on avait pensé de les introduire! Enfin, nous le répétons encore, rien n'est bon en architecture, quel qu'en soit le sujet, si l'utilité, la raison et le goût n'en ont fait approuver l'emploi.

Lorsqu'ayant eu à rendre compte des marchés nouveaux dans Paris, nous avons jeté un coup d'œil général sur les édifices de ce genre, tant anciens que modernes; lorsque cherchant à faire des comparaisons utiles, nous avons été entraîné à présenter quelques réflexions sur la nécessité de donner aux constructions d'utilité publique l'importance, la recherche et même la magnificence dont elles sont susceptibles; lorsqu'enfin nous avons proposé les préceptes qui, selon nous, doivent servir de guide dans la composition de ces sortes d'ouvrages, notre but n'a pas été d'entreprendre un traité sur les marchés publics et de donner à ce sujet toute l'étendue qu'il semble comporter, nous nous sommes borné à joindre quelques réflexions générales aux dessins de marchés que nous présentons.

On aurait peut-être désiré qu'en parlant des lieux de commerce pour les approvisionnements ordinaires des villes, il eût été dit quelque chose de ces bazars du Levant, de ces foires célèbres de Sinigaglia, Leipsick, Beaucaire et autres qui par l'immense concours de marchands et de marchandises que l'on y trouve sont aux différentes parties du globe ce que les marchés sont aux grandes villes. L'importance d'un tel sujet nous aurait entraîné au delà des bornes qui nous sont prescrites, et tout flatteur, tout séduisant que puisse paraître à un architecte le programme de ces vastes établissements, nous sommes forcé d'avouer que dans tout ce qui existe sur ce sujet, nous ne connaissons rien de bien remarquable sous le rapport de l'art, si ce n'est cependant, la disposition des foires de Vérone, de Bergame, dont nous donnons les plans planches 89 et 90.

Les notions qui nous sont parvenues sur ces sortes de constructions sont peu satisfaisantes. Partout on remarque que des petites circonstances, le caprice, ont présidé aux choses que l'on a faites sans que l'art paraisse y avoir eu la moindre part.

C'est ainsi que beaucoup d'édifices ont été exécutés, c'est sous de pareilles influences que la plupart des établissements d'utilité publique ont pris naissance dans les grandes villes et particulièrement à Paris. Voilà peut-être les causes auxquelles il faut attribuer l'irrégularité, l'insuffisance et même la légèreté de construction que l'on peut reprocher à quelques-uns des marchés que nous présentons; car il a fallu partout se conformer à des dis-

positions de localités qu'il était impossible de changer. La halle aux vins, parmi tous ces établissements nouveaux, a eu, seule, un emplacement assez étendu pour ses besoins; mais ce n'est qu'en démolissant un grand nombre de maisons, en tirant parti des emplacements insuffisants, que l'on est parvenu à trouver les moyens de construire les autres. Aussi voit-on qu'il manque à plusieurs une grande partie des choses essentielles.

On doit croire que sans les entraves auxquelles les architectes des nouveaux marchés ont été soumis par les localités ou par des circonstances contrariantes, ils auraient donné à leurs ouvrages la commodité, la grandeur, la magnificence et la perfection que l'on peut regretter de ne pas trouver dans tous; nous ne doutons pas que si l'espace nécessaire leur eût été accordé, si des difficultés insurmontables ne les avaient pas arrêtés, ils auraient élevé des monuments dignes en tous points de leur destination. Les plans du marché Saint-Germain dont la construction est à moitié faite et ceux du marché Saint-Martin qui sont conçus sur un système différent des autres et plus perfectionné, prouvent assez qu'avec des données meilleures et un espace plus étendu on devait nécessairement mieux faire.

Ces réflexions, qu'il est difficile d'écarter et que les auteurs eux-mêmes ont laissé connaître, nous ont conduit à esquisser d'après leurs observations et d'après leurs propres idées, quelques projets que nous joignons ici et dans lesquels, écartant toutes les difficultés de localité qui ont dû les entraver, nous avons hasardé de présenter différents modes de marchés pour une grande ville avec quelques détails sur leurs constructions.

En donnant nos essais à la suite des marchés exécutés à Paris, nous ne prétendons pas rectifier les ouvrages de nos confrères; notre but est de démontrer qu'avec des conditions meilleures, avec des données moins défavorables, les édifices des halles et des marchés nouveaux de Paris n'auraient rien laissé à désirer.

HALLE AUX GRAINS

Planche 60. Plan général de la halle aux grains avec la place projetée en avant pour la grande halle.

Une partie des maisons sur l'emplacement n° 1, entre les rues du Four et des Prouvaires, est démolie; on se propose de démolir successivement tout ce qui est marqué en jaune sur le plan, et lorsque l'emplacement sera entièrement déblayé, on y construira des hangars et des abris pour l'approvisionnement général de la Ville à qui cette grande place est spécialement destinée.

Le marché des Innocents, numéro 2, dont la vue se trouve ci-après planche 64, doit servir d'accessoire à la grande halle, ainsi que la halle aux draps marquée numéro 3. L'édifice numéro 4, qui se trouve dans la rue Saint-Denis, en face de l'axe principal de la halle à la farine, est une maison de commerce nommée la cour Batave; elle a été bâtie en 1791 sur l'emplacement de l'église et du couvent du Saint-Sépulcre. Numéro 5, l'hôtel des Postes, qui devait être transféré dans les bâtiments neufs de la rue de Rivoli. Numéro 7, piliers ou portiques de l'ancienne halle qui devront être détruits. Numéro 8, halle provisoire pour les pommes de terre; elle sera également démolie.

Planche 61. Plan et coupe de la halle aux GRAINS avec le dessin de l'échafaud qui a été fait pour l'exécution de la couverture en fer et cuivre qui vient d'être placée sur la grande pièce circulaire, au centre de l'édifice. Numéro 1, coupe de l'une des fermes en fer qui portent la coupole. Numéro 2, divisions des fermes principales. Numéro 3, divisions des petites fermes qui supportent les lames en cuivre de la couverture. Numéro 5, lanterne en verre qui éclaire la grande halle. Numéro 6, escaliers pour monter aux greniers. Numéro 7, corps-de-garde. Numéro 8, bureaux des préposés à la vente des marchandises. Numéro 9, ancienne colonne qui avait été érigée par Catherine de Médicis et qui était restée dans les jardins de l'hôtel de Soissons, sur l'emplacement desquels la halle à la farine a été bâtie.

Planche 62. Vue de la halle à la farine prise extérieurement du côté de la colonne de Médicis.

Cette partie de l'édifice fera un jour face à la grande place de la halle générale, lorsque les maisons qui l'entourent seront démolies. Voyez la planche 60.

La halle à la farine a été bâtie en 1763 sur les terrains de l'hôtel de Soissons; la cour qui se trouvait au centre a été couverte en bois en 1782, sur un système de charpente inventé par Philibert Delorme. Cette couverture a été incendiée en 1802, elle vient d'être rétablie en fer recouvert avec des lames en cuivre. Ce travail, l'un des plus remarquables de ceux faits à Paris dans le siècle présent, a été exécuté sous la direction de MM. Bellenger et Brunet, architectes.

La colonne ancienne connue sous le nom de colonne de Médicis, et qui se trouve enclavée dans l'un des piliers de la façade, avait été érigée par Catherine de Médicis pour y faire des observations astronomiques. Elle sert maintenant de méridien à son sommet et de fontaine à sa base.

Planche 63. Vue intérieure de la halle à la farine. On aperçoit une partie du portique qui entoure la grande halle, et à travers l'un des arcs du mur intérieur une portion de la grande coupole en fer avec la lanterne qui l'éclaire.

L'explication détaillée des parties qui entrent dans la composition de la coupole en fer et des moyens employés pour parvenir à placer sans retaille et sans changement les divisions à l'infini de cette voûte qui a 120 pieds de diamètre, serait trop étendue pour être comprise dans le cadre de notre entreprise. Cette grande opération est décrite avec les calculs qui ont servi à son exécution dans un ouvrage que M. Brunet a publié sur cet important travail.

MARCHÉ DES INNOCENTS

Planche 64. Ce marché, le plus fréquenté de Paris, a été bâti provisoirement et d'une manière légère en attendant que les dispositions de la halle générale soient achevées.

On voit au centre la fontaine de Jean Goujon dont il sera parlé à l'article Fontaines, et dans le fond l'entrée de la halle aux draps.

On n'a pas cru devoir donner les plans particuliers de ce dernier édifice bâti en 1787; il n'a de remarquable que le système de charpente mis en usage pour sa couverture; il a été construit sur d'anciennes bâtisses; les murs sur lesquels la charpente est appuyée sont trop faibles pour supporter une construction de ce genre.

HALLE AUX VINS

Planche 65. Plan général de la halle aux vins.

Numéro 1. Grandes halles pour la vente ordinaire des vins.

2. Celliers ou magasins pour les eaux-de-vie et autres boissons.

3. Caves pour les vins en dépôt.

4. Bâtiments des préposés à la perception des droits et à la garde de la halle.

5. Port aux vins.

6. Enceinte de la halle.

7. Ancienne halle aux vins qui sera incessamment démolie.

Les deux grands corps de halles qui composent cet établissement sont terminés et occupés par les marchands. L'un des deux celliers est très avancé, les caves et magasins dans le fond sont commencés, et dans peu la halle aux vins avec tout ce qui en dépend sera entièrement achevée.

Planche 66. Détails particuliers de l'une des travées des halles pour la vente ordinaire des vins.

Numéro 1. Plan de l'une des divisions des halles, avec l'indication de la charpente.

2. Plan de la division de la couverture en tuile.

3. Coupe prise sur la ligne A B.

4. Façade de la moitié de la halle du côté de l'entrée.

5. Coupe d'une partie de la halle sur la longueur prise sur la ligne C D.

6. Façade latérale d'une partie de la halle.

Planche 67. Vue intérieure de l'une des deux halles qui servent à la vente des vins. Cette vue prise dans la nef du milieu indique la disposition des autres divisions accessoires de l'édifice, avec la construction des charpentes qui supportent la couverture et l'arrangement des jours qui éclairent les travées.

HALLE A LA VOLAILLE

Planche 68. Plan général de la halle à la volaille.

Numéro 1. Travées dans lesquelles les marchands exposent leurs provisions; chaque marchand a une échoppe particulière qui lui sert d'étalage; les échoppes sont rangées régulièrement dans les travées.

2. Travées du milieu où restent les voitures des marchands et leurs paniers à volaille.

3. Corps-de-garde et bureaux des préposés à la vente de la halle.

On a le projet d'augmenter aux dépens des maisons voisines l'espace de la halle à la volaille qui est insuffisante.

Planche 69. Vue de la façade extérieure de la halle à la volaille prise de l'angle de la rue des Grands-Augustins; on aperçoit l'entrée du Pont-Neuf, et dans le fond une partie de la grande galerie du Louvre.

La halle à la volaille a été bâtie sur l'emplacement de l'église et du couvent des Grands-Augustins; cet édifice n'a pu être construit sur un plan régulier, à cause de la disposition du lieu à laquelle il a fallu se conformer.

MARCHÉ DES JACOBINS

Planche 70. Plan général du marché des Jacobins.

Le marché a été bâti en 1810 sur l'emplacement de l'église et du couvent des Jacobins; c'est là que se tenaient, dans les premières années de la révolution de France, ces assemblées du club connu sous le nom de Club des Jacobins.

Planche 71. Plan du marché des Jacobins.

Numéro 1. Hangars couverts dans lesquels les marchands exposent leurs provisions.

2. Boucheries ou étaux pour les viandes.

3. Petites fontaines pour laver les légumes.

4. Grandes fontaines.

5. Bornes qui entourent le marché.

Planche 72. Coupes et élévations des hangars du marché des Jacobins.

Planche 73. Vue de l'entrée du marché des Jacobins prise du côté de la rue des Petits-Champs.

L'étendue et la disposition de ce marché sont insuffisantes pour le quartier, qui est l'un des plus peuplés de Paris; on a projeté de l'augmenter considérablement et de rendre les abris plus commodes.

MARCHÉ DU TEMPLE

Planche 74. Plan général du marché du Temple.

Le marché du Temple est bâti sur l'emplacement de l'enclos du Temple, dont la juridiction relevait autrefois du grand prieur de Malte.

Numéro 1. Ancien hôtel du grand prieur de Malte avec ses dépendances.

Cet hôtel, longtemps abandonné puis occupé par la gendarmerie, vient d'être rétabli; on avait eu projet d'y loger un ministre.

2. Jardin de l'hôtel du Temple. C'est au milieu de ce jardin qu'était la tour célèbre où Louis XVI fut enfermé en 1792.

3. Bâtiment particulier entouré d'un portique soutenu sur des colonnes qui portent des arcades et pour cela nommé la Rotonde.

Planche 75. Plan du marché du Temple.

Numéro 1. Piliers en bois qui supportent les couvertures des hangars du marché.

2. Rues qui isolent les divisions du marché.

Planche 76. Coupes des hangars dont se compose l'établissement du marché du Temple.

Numéro 1. Coupe sur le travers des hangars.

2. Coupe sur la longueur de l'une des travées du marché.

Planche 77. Vue de l'entrée du marché du Temple prise du côté de la rue du Temple. On voit dans le fond le bâtiment particulier connu sous le nom de la Rotonde.

Le marché, qui a été bâti en 1810 sur les terrains de l'ancien enclos du Temple, sert aujourd'hui à la vente du vieux linge, des chiffons, des ferrailles et autres marchandises de hasard que les revendeurs y exposent chaque jour.

MARCHÉ SAINT-MARTIN

Planche 78. Plan général du marché Saint-Martin.

Numéro 1. Bâtiments du marché.

2. Logement des préposés à la perception des droits du marché.

3. Corps-de-garde pour la police du lieu avec latrines publiques derrière.

4. Fontaine au centre de la place du marché.

5. Jardin de l'ancienne abbaye Saint-Martin.

6. Bâtiments de l'ancienne abbaye Saint-Martin qui renferment aujourd'hui une école spéciale avec le dépôt général de tous les modèles, ustensiles, outils, essais et autres découvertes des arts et métiers qui ont pu être réunis dans ce grand établissement.

Planche 79. Vue du marché de l'abbaye Saint-Martin prise dans le jardin du Conservatoire des arts et métiers.

Le marché, qui n'est pas encore occupé, est bâti sur un système différent de ceux qui précèdent; les marchands avec leurs provisions y seront renfermés dans l'intérieur de deux grands corps de bâtiments qui leur sont destinés. On doit y ajouter sur le côté du midi deux bâtiments séparés pour les boucheries et l'exposition des viandes.

MARCHÉ SAINT-GERMAIN

Planche 80. Plan et élévation du marché Saint-Germain.

Numéro 1. Entrées du marché.

2. Bâtiments des boucheries.
3. Corps-de-garde et logement des préposés à la police des marchés.
4. Fontaine au centre de la cour du marché.
5. Élévation de l'une des façades extérieures du marché.

Planche 81. Vue intérieure du marché Saint-Germain avec une partie de la cour au centre des bâtiments.

Le marché, qui a été commencé en 1814, est à moitié bâti; il est conçu, comme celui de l'abbaye Saint-Martin, sur un système différent des autres. Les marchands y seront renfermés dans de grands espaces couverts fermés de persiennes et éclairés par des jours du haut.

Il occupe l'emplacement qui servait autrefois à la foire Saint-Germain.

MARCHÉS PROJETÉS POUR UNE GRANDE VILLE

Planche 82. Plan et élévation d'un marché projeté pour l'un des quartiers d'une grande ville.

Numéro 1. Fontaine et cour de l'horloge au centre du marché; elle est entourée d'arbres et de bornes qui jettent de l'eau.

2. Place centrale : elle est formée de portiques pour communiquer à couvert dans toutes les parties du marché; on trouve aux angles quatre fontaines.
3. Tribunal.
4. Corps-de-garde.
5. Boucherie.
6. Poissonnerie.
7. Grains et farines.
8. Herbes, fruits, légumes, œufs et beurre.
9. Volaille et gibier.
10. Viande et charcuterie.
11. Fleurs.
12. Fontaines.
13. Plantations d'arbres.
14. Triperie.

16. Entrées du marché.
17. Latrines publiques.
18. Façade de l'un des côtés de la cour avec la coupe du portique prise sur les points A B.

Planche 83. Plan d'un marché projeté pour une grande ville.

Numéro 1. Tribunal.
2. Corps-de-garde.
3. Fontaine et cour de l'horloge.
4. Herbes.
5. Fruits.
6. Légumes.
7. Beurre, œufs, fromages.
8. Cours des boucheries.
9. Boucheries.

Les corps de bâtiments destinés aux boucheries sont divisés en quatre parties avec chacune une petite cour et au centre une fontaine commune pour le service de chaque division. L'entrée extérieure des cours se trouve sur les diagonales de l'octogone. Les étaux des bouchers sont divisés en deux parties dont une sert de boutique et l'autre de dépôt avec un escalier et un entre-sol au-dessus.

Numéro 10. Triperie.
11. Volaille et gibier.
12. Viandes et charcuterie.
13. Graines et farines.
14. Poissons secs.
15. Herbes et légumes.
16. Fleurs.
17. Cours de la Poissonnerie.
18. Poisson de mer.
19. Poisson de rivière.
20. Latrines publiques.
21. Plantations d'arbres.

Planche 84. Plan d'un marché général projeté pour une grande ville.

Numéro 1. Marché aux herbes, aux légumes, aux œufs, au beurre et au fromage.
2. Boucherie.
3. Triperie.
4. Charcuterie.
5. Poissonnerie.
6-7. Dépendances de la poissonnerie.
8. Volailles.
9. Gibier.
10. Farines et grains.
11. Pain.
12. Herboristes.
13. Tribunal composé d'un portique extérieur, d'une salle d'audience, d'un greffe, d'un cabinet du juge de paix et d'un escalier pour monter au logement du greffier.
14. Corps-de-garde avec une chambre d'officier et un logement de concierge au-dessus.
15. Chambres de prison pour hommes et pour femmes séparées.

16. Corps-de-garde des pompiers.
17. Dépôt des pompes.
18. Bureau de la vérification des poids et mesures.
19. Bureau de l'inspecteur général du marché.
20. Cafés et cabarets.
21. Grande fontaine avec la cour de l'horloge au centre.
22. Fontaines servant d'abreuvoirs.
Les règlements du marché sont gravés sur des tables de marbre, au-dessus des bassins.
23. Fontaines couvertes servant de lavoirs.
25. Hangars et écuries pour les chevaux des marchands.
26. Remises pour les voitures.
27. Marché aux fleurs; les marchands se placent sous les arbres.
29. Plantations et avenues du marché.
30. Latrines publiques.

Planche 85. Plan, coupe et élévation de l'une des boucheries du projet précédent. Ce bâtiment est composé de huit étaux ou boutiques divisés en deux avec un passage marqué A; au centre de chaque division B, il y a une cour octogone avec une fontaine au milieu C, pour laver les viandes. Les quatre boutiques ont des escaliers particuliers D, en saillie sur la cour pour communiquer aux greniers et aux magasins contenant les ustensiles nécessaires à la boucherie. Il y a au-dessous de chaque étal un aqueduc E, pour l'écoulement des eaux et l'assainissement du lieu; H, élévation de la boucherie, G, coupe sur la longueur de la boucherie.

Planche 86. Élévation des bâtiments accessoires qui font partie du bâtiment précédent.

A. Grande fontaine au centre de la place, marquée 21 sur le plan général.

B. Élévation du corps-de-garde marqué 14 sur le plan général.

C. Élévation du tribunal marqué 13 sur le plan général.

D. Élévation latérale des cafés et cabarets marqués 20 sur le plan général.

E. Élévation de l'une des petites fontaines servant de lavoirs marquées 22 sur le plan général.

Planche 87. Elévations des boutiques et autres parties du marché précédent.

A. Boutiques du marché aux herbes et aux légumes, etc., marquées   sur le plan général.

Chaque boutique est séparée par un mur à hauteur d'œil et soutenant les gradins sur lesquels les marchands exposent leurs provisions. Le haut est fermé en barreaux à jour, les toits saillants sont disposés de manière à mettre les acheteurs et les marchands à l'abri.

B. Élévation de l'une des fontaines qui servent de lavoirs, marquées 23 sur le plan général.

C. Élévation de l'un des bâtiments qui servent de latrines aux deux côtés du passage, marqués 30 sur le plan général.

Les cabinets sont séparés par des cloisons et disposés de manière à être nettoyés et surveillés facilement.

Planche 88. Vue générale du marché projeté pour une grande ville.

MARCHÉ AUX POISSONS, A RIMINI, DANS LA ROMAGNE

Planche 89. A. Cet édifice est isolé; sa principale façade, marquée B, donne sur la grande place; elle est ornée de trois arcades. Celle du milieu sert d'entrée au marché, les deux autres communiquent aux rues de côté. De longues tables de marbre marquées C servent à l'exposition du poisson. On trouve aux quatre angles D des fontaines jaillissantes.

Y. Foire de Vérone, dans l'État vénitien.

Ce bâtiment a été construit au commencement du siècle dernier; la disposition en est simple, commode, et l'on peut remarquer qu'il est difficile de tirer un parti plus avantageux de l'espace donné.

E. Tribunal.
G. Corps-de-garde.
H. Place centrale.
I. Cours ornées de fontaines.
K. Rues couvertes en bannes de toile pendant les chaleurs.
L. Portiques en avant des boutiques.
M. Boutiques des marchands.
N. Escaliers qui conduisent à l'étage des magasins.
O. Entrée de la foire.

FOIRE DE BERGAME, DANS L'ÉTAT VÉNITIEN

Planche 90. A. Ce vaste bâtiment, l'un des plus remarquables de ce genre, est composé de trente-deux bâtiments isolés qui contiennent un grand nombre de boutiques pour les marchands en détail, avec des magasins au pourtour et d'autres établissements pour les marchands.

B. Place centrale ornée d'une fontaine.
C. Fontaine au centre de la place.
D. Boutiques.
E. Rues de la foire.
F. Portiques servant de magasins.
G. Cafés, traiteurs et marchands de vins.
H. Plan du marché neuf, à Florence.

NUMÉRO 13

DES FONTAINES PUBLIQUES

Les fontaines publiques sont, de tous les monuments qui décorent les villes, ceux dont l'éclat et la variété contribuent d'une manière plus remarquable à leur embellissement, on pourrait presque dire à leur renommée. Ce genre de richesse, nécessairement plus commun dans les pays méridionaux où le climat en fait un besoin, que dans ceux du nord, où il est presque superflu, avait été porté à un très haut point chez les peuples de l'antiquité. On voyait à Athènes la fontaine de Callirhoé, que Pisistrate fit embellir et qui prit ensuite le nom d'Enneacronnos ou fontaine aux neuf jets. Cet édifice, quoique célèbre, le cédait en beauté, selon Pausanias, à la fontaine d'Alexandrie, près du palais des Ptolémées, et à celle de Mégare, ouvrage de Théagène, remarquable par le grand nombre de colonnes qui y étaient employées. Les historiens grecs citent encore un grand nombre de monuments de ce genre ; mais, laissant leurs descriptions sur lesquelles on pourrait élever des doutes et se reportant à des temps plus voisins de nous, on trouvera dans Rome moderne une abondance d'eaux, une multiplicité de fontaines magnifiques, qui n'étant cependant que des restes de la splendeur de Rome ancienne, attestent combien cette capitale du monde l'emportait par son inconcevable richesse sur tout ce dont on pourrait parler. En effet, il faut remarquer que Rome moderne, dont les places, les jardins, les rues, les maisons mêmes sont abondamment arrosés aujourd'hui par les eaux de trois aqueducs seulement, en avait quatorze dans les temps anciens. (Voyez Frontin, *Aqueducs de Rome*.) Des rivières, des fleuves entiers se répandaient alors, par ces nombreux canaux, dans les différents quartiers de la ville, dans les édifices publics, les thermes, les cirques, les places, les promenades, etc., etc. Leurs eaux formaient ces vastes naumachies si vantées, ces lacs, ces bassins, ces cascades, ces grottes, ces fontaines jaillissantes que l'on rencontrait à chaque pas. Elles ornaient les Nymphées, et, comme on le voit encore chez les peuples du Levant, elles embellissaient l'intérieur de toutes les habitations. Elles se divisaient à l'infini et prenaient sous la main de l'art des formes variées pour rafraîchir l'air, animer le marbre, le bronze, et présenter aux chefs-d'œuvre de l'architecture, réunie à la sculpture, des miroirs mobiles qui en rehaussaient l'éclat.

Agrippa, pendant son édilité, fit ériger à Rome, selon Pline, cent cinq fontaines, auxquelles on employa trois cents statues de marbre ou de bronze et quatre cents colonnes de marbre. Ce prodigieux assemblage de choses rares dont l'imagination est effrayée pourrait paraître fabuleux, et l'on serait tenté de douter de la véracité des récits qui les retracent si le nombre et la beauté des fragments des fontaines antiques parvenus jusqu'à nous n'étaient pas

des preuves incontestables de la haute perfection et de l'étonnante magnificence des ouvrages romains en ce genre.

Il est certain que les deux belles statues colossales du Nil et du Tibre ornaient deux fontaines près des temples d'Isis et de Sérapis, dans le Champ de Mars. Les statues antiques du Triton qui enlève une Nymphe, celle du Faune qui ôte une épine du pied d'un Satyre, l'Enfant qui tient une oie dans ses bras et le beau Trépied du Capitole étaient, à n'en pas douter, des accessoires de fontaines antiques. Les ruines que l'on voit encore entre le Colisée et l'arc de Constantin à Rome, sous le nom de Meta sudans, sont les restes d'une fontaine jaillissante qui était placée sur la voie Sacrée.

Entreprendre de rétablir des exemples de fontaines antiques avec les nombreux fragments et les riches matériaux qui nous sont conservés serait une tentative hardie, et le résultat du travail n'offrirait encore que des conjectures incertaines. C'est dans les villes modernes de l'Italie et dans celles du Midi que l'on trouvera parmi les ouvrages des artistes du quinzième siècle des imitations exactes en tout ou en partie des chefs-d'œuvre anciens.

L'on doit citer en conséquence presque toutes les fontaines de Rome moderne et particulièrement celle dont le Bernin et Fontana ont donné les dessins ; les belles eaux des villas ou maisons de campagne de l'État romain, la grande fontaine de la place de Sienne, celles de Pérouse, de Bologne, celles de Florence, de Pise, de Brescia, de Palerme, enfin des plus petites villes de l'Italie et même de la Provence, comme Marseille, Aix et Nîmes, où l'on a consacré à un service public les restes d'un Nymphée antique.

Après avoir indiqué les principales fontaines publiques célèbres, tant anciennes que modernes, après avoir présenté diverses citations, auxquelles il eût été facile d'en ajouter beaucoup d'autres, nous examinerons quel est le but de ces monuments et en quoi ils peuvent être admirés.

Si l'on considère les fontaines publiques sous leurs différents rapports et si l'on veut rechercher avec attention ce qui en est l'objet, on reconnaîtra, en s'occupant de leur composition, que le mouvement des eaux, leur contraste avec la pierre, le marbre, le bronze et tout ce qui entre dans la composition des édifices hydrauliques présentent à l'architecture des ressources et des moyens de succès presque assurés. On verra que dans cette sorte de monuments la nature animée, s'il est permis de s'exprimer ainsi, peut être avantageusement employée et mise en action par l'art qui aura su en tirer parti. Certes, un architecte jaloux de gloire devra se féliciter d'avoir à construire une fontaine au centre de la place publique d'une grande ville, à la réunion de plusieurs rues, à l'extrémité d'une longue avenue, sur une grande route, ou sur l'emplacement principal d'une promenade. C'est, dans la composition d'un édifice de ce genre, qu'il aura occasion de donner un libre essor à son imagination et qu'il pourra, sans craindre de s'écarter des bonnes règles, se laisser aller aux idées séduisantes qu'elle lui suggérera. Il cherchera d'abord, en se conformant aux localités, une disposition avantageuse et agréable. Il saura emprunter à la Fable des allégories convenables, choisir parmi les inventions fantastiques dont elle fournit tant de modèles celles qui peuvent embellir le sujet qu'il aura adopté; profiter avec art du charme des eaux, donner par leur distribution, par leur mouvement, la vie à sa composition; enfin créer, avec le concours de la raison et du bon goût, l'un de ces ouvrages rares qui offrent au plus haut point possible l'assemblage heureux de l'utile réuni à l'agréable.

Il serait facile de trouver dans les villes modernes de l'Italie, dont nous venons de parler, un grand nombre d'exemples à citer comme modèles en tout ou en partie de la perfection désirée pour les fontaines publiques, mais l'ouvrage sur les fontaines de Rome par Falda,

celui des vues de Florence par Locchi, les itinéraires de Brescia, Bologne, Milan et autres grandes villes d'Italie, etc., etc., étant des recueils de ce qu'il y a de plus remarquable dans ce genre, il doit suffire de les indiquer, pour que l'on puisse les consulter et choisir. Nous nous bornerons donc à présenter une notice générale sur les fontaines, avec quelques réflexions sur celles dont nous donnons les dessins.

Il faut le répéter encore ici, l'objet de notre travail n'est pas d'offrir des dissertations ou des ouvrages complets sur les différents sujets que nous traitons; cette tâche est au-dessus de nos forces. Représenter les principales choses faites en architecture dans Paris depuis peu d'années, y joindre quelques projets dont l'exécution n'a pu avoir lieu; comparer chaque édifice avec ceux du même genre qui ont le plus de réputation dans les autres pays, en donner des descriptions raisonnées, faire remarquer ce qui est recommandable, hasarder au besoin quelques observations critiques, et surtout rappeler sans cesse les préceptes consacrés sans lesquels il n'est pas de perfection et hors desquels il est aisé de s'égarer dans les désordres du mauvais goût ou dans les erreurs du caprice, voilà le programme qui nous est donné et que nous cherchons à remplir.

En conséquence, après avoir parlé des fontaines publiques de différents pays, de leur importance dans la décoration des villes, de leur but et des moyens de les perfectionner, nous représenterons quelques-unes des fontaines de Paris et nous ferons connaître les dispositions qui ont déterminé leur exécution.

La ville de Paris n'eut des fontaines publiques que longtemps après son origine. Les eaux de la Seine, dont la salubrité est vantée, suffisaient aux besoins de ses habitants. Ce fut seulement vers le douzième siècle, que les moines de l'abbaye Saint-Martin des Champs, ayant fait venir à leurs dépens et pour leur service particulier les eaux de source des hauteurs de Belleville et du Pré Saint-Gervais, le quartier de la rive droite de la Seine, dans la partie où était situé leur couvent, eut, par ce moyen, les premières fontaines publiques de la ville. C'étaient de simples robinets avec des mascarons ou têtes de chimères sans ornement. Ils se trouvaient placés aux angles des rues comme concession accordée pour le service public. Ce qui subsiste encore de ce premier établissement démontre que la nécessité sans le secours de l'art avait seul réglé le travail.

Henri IV et par suite Marie de Médicis ayant rétabli, vers l'an 1613, l'aqueduc antique des thermes de Julien à Arcueil, les quartiers de la rive gauche de la Seine eurent, comme ceux de la rive droite, quelques fontaines publiques, que les eaux du village de Rungis et des environs alimentaient. Mais ces deux premières dispositions ne fournissant pas la quantité d'eau suffisante aux besoins de la ville, en raison de son accroissement, on fit peu après deux machines hydrauliques sur le courant de la Seine, l'une au pont Notre-Dame et l'autre au Pont-Neuf. La première avait pour objet le service du quartier de la Cité et des lieux environnants; la seconde, qui vient d'être détruite, fournissait des eaux aux Tuileries et au Palais-Royal. Elle est remplacée par la pompe à feu de Chaillot et par le canal de l'Ourcq.

Quoiqu'en parlant des fontaines publiques nous n'ayons pas eu dessein de traiter le sujet des machines, des canaux, des aqueducs et des autres moyens qui servent à conduire ou élever les eaux, ce qui doit être par suite le motif d'un travail particulier, nous devons cependant, en jetant un coup d'œil sur les anciennes fontaines de Paris, faire connaître quelques-unes des causes qui ont amené la construction des fontaines nouvelles et particulièrement de celles que nous représentons dans ce recueil.

La partie hydraulique de la ville de Paris, malgré les soins de Louis XIV, a été longtemps considérée plutôt comme objet d'utilité que comme embellissement. L'aqueduc d'Arcueil,

celui du Pré Saint-Gervais, avec les pompes à feu de la Samaritaine, et du pont Notre-Dame alimentaient ou plutôt desservaient les quarante-huit robinets que l'on ne peut nommer fontaines et qui faisaient tout le service de la capitale. Ce ne fut que sous le règne de Louis XV, pendant la prévôté de M. de Turgot, que la ville fit bâtir, vers l'an 1745, la fontaine de Grenelle, premier édifice de ce genre ayant pour but principal l'ornement du quartier. (Voyez *les Fontaines de Paris,* par M. Amaury Duval.)

Nous aurions gardé le silence sur ce monument dont l'aspect est assez beau, mais qu'il est difficile de citer comme une fontaine, si les nombreuses critiques dont il a été l'objet n'avaient pas contribué à l'amélioration du système des eaux de Paris et à leur accroissement. La disette et même la privation presque totale de l'eau dans cette fontaine contrastait trop avec sa décoration pompeuse, pour ne pas donner lieu à différents projets qui tous avaient pour but l'augmentation des eaux de la ville. Les pompes à feu l'emportèrent alors sur les canaux proposés, elles séduisirent par l'apparence pompeuse d'une spéculation lucrative; on les exécuta à l'entrée du faubourg de Chaillot et au Gros-Caillou en 1785; mais les bénéfices annoncés étant nuls, ces établissements restèrent à la ville, pour qui ils sont aujourd'hui une charge, que l'achèvement du canal de l'Ourcq doit faire cesser.

C'est ainsi, comme nous avons eu occasion de le faire remarquer dans le numéro précédent, que les entreprises publiques abandonnées à des particuliers, avec la faculté d'en tirer profit, deviennent presque toujours des charges pour l'État, après avoir manqué le but pour lequel elles avaient été faites.

Le canal de l'Ourcq, qui doit alimenter un jour toutes les fontaines de Paris et donner les moyens de supprimer la pompe à feu de Chaillot, ainsi que celle du Gros-Caillou (voyez *les Recherches sur les eaux de Paris,* par M. Girard), sera, avec les conduits des eaux de Paris, le sujet d'un article particulier que nous nous proposons de traiter dans la suite, comme nous l'avons précédemment annoncé.

On voit, par tout ce que nous venons de dire sur les eaux de Paris, que, jusqu'au siècle dernier, les fontaines n'étaient entrées pour rien dans la décoration de la ville et que la première construction de luxe faite à ce sujet a été généralement blâmée, car la fontaine de Jean-Goujon, bâtie sous Henri II, au coin de la rue aux Fers, et dont les matériaux ont servi à faire celle de la place des Innocents, était un château d'eau et ne devait, pas plus que la grotte du Luxembourg, être regardée comme une fontaine. L'une et l'autre manquaient d'eau et méritaient par conséquent les mêmes reproches que la fontaine de Grenelle. On voit donc que les observations faites sur la pénurie des eaux ont amené les pompes à feu et que la mauvaise spéculation de ces machines dispendieuses a fait revenir au système des canaux, moyen plus simple, d'un entretien plus facile et qui à tous égards remplit beaucoup mieux l'objet dont il est le but.

Il résulte de tous les travaux faits jusqu'à ce jour que trente-deux fontaines nouvelles ont été ajoutées aux quarante-huit qui existaient à la fin du siècle dernier; ce qui porte à quatre-vingts la totalité des fontaines publiques de Paris.

Nous devons avouer que plusieurs de ces ouvrages ont été conçus isolément, à la hâte, sans principe, sans plan bien raisonné, et qu'ils ont donné motif à des critiques contre lesquelles il serait difficile de les défendre; soit que les emplacements aient été peu favorables, soit que des raisons de parcimonie ou d'autres aient fait naître des obstacles difficiles à surmonter, il est certain que dans les choses faites on doit trouver beaucoup à désirer, tant sous le rapport du goût que sous celui des convenances, car la fontaine du boulevard de Bondi, planche 92, et celle des Innocents, planche 93, exceptées, presque toutes les autres ont le grand dé-

faut de ne présenter les eaux, qui devraient être l'objet principal, que comme un accessoire et de n'offrir au premier aspect rien de ce qui caractérise essentiellement une fontaine publique. En vain dans quelques-unes on a voulu par des bas-reliefs, par des figures symboliques, chercher à rappeler la destination de l'édifice. La disposition principale étant manquée, les détails n'ont pu faire excuser cette première faute.

La fontaine de la place de Médecine, planche 96, est plutôt un château d'eau qu'une fontaine. Cette sorte d'édifice hydraulique ne peut être confondue avec les fontaines ordinaires; elle doit avoir un caractère particulier dont la destination et l'emplacement qui lui est accordé déterminent la forme. C'est le réservoir auquel arrivent les eaux pour se diviser ensuite dans les différents canaux qu'elles ont à parcourir. Son nom indique assez la destination qui peut lui être propre, et il nous suffira de présenter les deux châteaux d'eau célèbres que nous avons joints à ceci pour faire voir combien ces édifices sont susceptibles de variété, de magnificence et d'effet dans tout ce qui les compose. La première planche est le château d'eau de l'aqua Vergine, à Rome, plus connu sous le nom de fontaine de Trevi. Il est adossé à des bâtiments, sa façade présente une apparence d'habitation; un grand arc au milieu de l'édifice figure l'extrémité de l'aqueduc par lequel arrivent les eaux; Neptune, sur son char entouré de tritons et attelé de chevaux marins, semble sortir de l'aqueduc et amener avec lui le fleuve, qui se répand par cascades et à grands flots parmi les rochers qui l'environnent. La seconde planche est celui de l'aqua Paolina, également à Rome. Il est isolé sur le sommet du mont Janicule, sa décoration, préférable à celle de Trevi, est triomphale; elle est grande et d'un bel effet; la sculpture n'y est entrée en rien, l'architecture seule en a tous les honneurs : trois grands arcs et deux petits décorés de colonnes en marbre sont les bouches par lesquelles les eaux arrivent et remplissent le bassin ou réservoir, d'où elles sortent en abondance pour former les magnifiques fontaines du quartier Saint-Pierre. Le château d'eau de la troisième source des eaux de Rome, l'aqua Felice, à Termini, a beaucoup de rapport pour la décoration avec celui de l'aqua Paolina; il n'est pas isolé, il est décoré de trois arcs seulement, et dans celui du milieu on remarque l'ingénieuse pensée d'une statue colossale qui représente Moïse frappant un rocher pour en faire sortir la source qui se répand à ses pieds.

Ayant représenté le château d'eau de l'aqua Paolina, nous n'avons pas cru devoir donner celui de Termini, il aurait été presque en double emploi; nous avons joint à ce recueil, sous les numéros 101, 102, 103 et 104, quatre dessins, projets de fontaines, qui n'ont pas eu leur exécution. Les deux premiers avaient été faits pour la place du Carrousel, en face du palais des Tuileries; les deux autres étaient pour celle de Louis XV, entre le jardin des Tuileries et la promenade des Champs-Élysées.

Après avoir hasardé des observations critiques sur les nouvelles fontaines de la ville de Paris, après avoir porté contre quelques-unes des jugements qui pourraient paraître sévères, il ne nous est pas permis d'oser vanter les quatre projets de fontaines ci-joints; il faut avouer que nous en sommes auteur. Entreprendre de les défendre en cas d'attaque ne serait peut-être pas chose prudente, mais les recommander à l'indulgence du grand personnage à qui ils sont dédiés, chercher à faire excuser, s'il est possible, leurs défauts en les couvrant des belles fontaines de Bologne et de Palerme à l'instar desquelles ils ont été faits et que nous donnons planches 99 et 100, enfin protester de notre zèle et du désir ardent que nous avons d'employer tous nos efforts pour mieux faire, sont les seuls moyens auxquels nous avons recours et qui nous restent aujourd'hui.

VUE DU BASSIN DU CANAL DE L'OURCQ

Planche 91. Ce bassin, qui est le réservoir des eaux du canal de l'Ourcq et qui doit alimenter un jour toutes les fontaines publiques de Paris, est situé à l'entrée du faubourg Saint-Martin, hors des murs de la ville; il a trente-cinq toises de large sur trois cent cinquante de long; deux canaux qui en dérivent, l'un à l'est et l'autre à l'ouest, doivent porter les eaux dans les différents quartiers. Le canal de l'ouest est très avancé, celui de l'est est à peine commencé. L'édifice que l'on voit à l'extrémité du bassin, près des murs de la ville, avait été fait pour l'habitation des commis préposés à la recette des droits d'entrée et pour le dépôt des marchandises; il sert maintenant de caserne à la gendarmerie chargée de la police extérieure de Paris.

VUE DE LA FONTAINE DU BOULEVARD DE BONDI

Planche 92. Cette fontaine est le point d'arrivée et le réservoir particulier des eaux de l'Ourcq dans la division des rues Saint-Denis, Saint-Martin et du Temple. Elle se trouve de côté, hors de la ligne du boulevard, sur la partie élevée d'un ancien bastion de la ville, parce que ce point était le seul qui pouvait convenir à la position d'un bassin servant de château d'eau aux fontaines du quartier. Des projets sont faits pour le percement d'un nouveau boulevard, qui conduira, à travers les marais du faubourg du Temple, à la barrière des Trois-Couronnes; lorsqu'ils seront exécutés, la fontaine de Bondi, qui est l'une des plus remarquables de Paris, par l'abondance de ses eaux, se trouvera placée convenablement à l'extrémité d'une promenade qu'elle embellira, et la critique, qui a beaucoup blâmé sa position, n'aura plus rien à lui reprocher.

VUE DE LA FONTAINE DE LA PLACE DES INNOCENTS

Planche 93. Cette fontaine, dont la décoration a l'apparence d'un petit temple dédié aux nymphes et aux naïades de la Seine, était placée autrefois à l'angle de la rue Saint-Denis et de la rue aux Fers. Les pierres, les sculptures, les ornements et tout ce qui compose l'édifice

ont été démontés avec soin en 1788 et rétablis, ainsi qu'on le voit, au milieu de la place qui fut formée alors par la démolition du cloître et du charnier des Innocents. L'ouvrage premier, justement admiré, était de Pierre Lescot, architecte, et de Jean Goujon, sculpteur du siècle de François Ier. MM. Six, Legrand, Molinos et Poyet ont eu l'honneur de concourir à cette restauration. L'abondance des eaux qui depuis y ont été ajoutées, a beaucoup contribué à son embellissement. Quoique plusieurs aient trouvé que la forme d'un temple convenait mal à la décoration d'une fontaine publique, nous pensons que la perfection de la sculpture, la belle ordonnance de l'architecture qui distinguent la fontaine des Innocents, doivent la placer au rang des beaux édifices de ce genre.

VUE DE LA FONTAINE DE LA PLACE DU CHATELET

Planche 94. Ce monument devrait être considéré plutôt comme une colonne triomphale que comme une fontaine publique, car les eaux ne sont dans sa composition qu'un objet accessoire. Quatre statues représentant des vertus guerrières entourent le fût d'une colonne d'ordre égyptien élevée sur un piédestal dont les angles sont décorés de figures chimériques qui jettent de l'eau dans un bassin; le sommet de la colonne est couronné par une Victoire en plomb doré; le tout est consacré aux succès des armées françaises. Il faut avouer que le bon goût et les bonnes règles sont offensées dans l'ajustement particulier et dans quelques-uns des détails qui composent l'ensemble de ce monument, mais on ne peut s'empêcher de reconnaître, malgré ses nombreux défauts, qu'il est l'un des plus agréables de Paris.

VUE DE LA FONTAINE DU GROS-CAILLOU

Planche 95. On a voulu, dans la disposition de la fontaine du Gros-Caillou et dans la composition des sculptures dont elle est ornée, indiquer que cet édifice est spécialement consacré au service de l'hôpital militaire à l'entrée duquel il est situé. Le bas-relief de la figure principale représente Hygie, déesse de la santé, qui soutient un militaire blessé sous la figure de Mars; les autres accessoires rappellent également les secours que les soldats malades reçoivent dans l'hôpital du Gros-Caillou, qui a été construit en 1765 pour le régiment des gardes françaises à Paris. L'ordonnance de la fontaine du Gros-Caillou est blâmée, elle pourrait mieux convenir au piédestal d'un groupe ou d'une statue colossale; et sans les quatre mascarons qui jettent de l'eau dans des vases sur chaque face, rien ne rappellerait la destination première du monument.

VUE DE LA FONTAINE DE L'ÉCOLE DE MÉDECINE

Planche 96. Cette fontaine doit servir de château d'eau; elle est disposée pour être le réservoir principal des autres fontaines du quartier. Alimentée maintenant par les eaux d'Arcueil, elle le sera à l'avenir par celle de l'Ourcq; on voit par sa disposition et par sa décoration, qu'elle a été conçue de manière à faire partie du plan général de l'École de médecine dans l'axe principal duquel elle est bâtie.' Les arrachements de constructions et les pierres d'attente laissées à droite et à gauche indiquent la décoration future de la place et le complément du monument dont elle dépend. Lors de la construction de l'École de médecine en 1744, M. Gondouin, auteur de ce bel édifice, avait eu projet de bâtir en face des prisons sur les terrains des Cordeliers. La fontaine se trouvait, ainsi qu'elle a été exécutée, sur le mur extérieur de son projet, dans l'axe principal de l'École de médecine. On peut consulter sur cela l'ouvrage intitulé : *École de médecine,* par M. Gondouin, architecte du roi.

FONTAINE DE TREVI, A ROME

Planche 97. Le château d'eau de la fontaine de Trevi présenté ici comme objet de comparaison avec les autres ouvrages de ce genre exécutés à Paris, l'emporte certainement par sa grandeur, par la magnificence de ses eaux et surtout par la composition pittoresque du sujet principal; mais on ne peut s'empêcher de reconnaître que, malgré tous ces avantages, la façade de l'édifice n'a pas le caractère qui lui est propre et qu'elle est en général d'assez mauvais goût. Ce monument, bâti en 1735, sous le pontificat de Clément XII, est de Nicolo Salvi, architecte romain. La statue colossale de Neptune, qui s'avance au milieu des eaux sur un char attelé de chevaux marins conduits par des tritons, est de Pietro Bracci. L'abondance des eaux, la richesse des marbres, le brillant et le mouvement des cascades qui se répandent parmi les rochers, doivent faire excuser l'inconvenance que les amis du bon goût remarquent dans l'ensemble de cette composition, à laquelle on peut reprocher d'offrir un assemblage choquant des produits de l'art avec ceux de la nature.

CHATEAU D'EAU DE L'AQUA PAOLINA, A ROME

Planche 98. Ce monument, bâti en 1613 pour le réservoir des eaux du lac Bracciano, est l'ouvrage du pape Paul V, comme l'indique l'inscription dans l'attique au-dessus des arcades. Il est remarquable par la grandeur et surtout par la belle ordonnance de son architecture; l'accolement en console des deux extrémités de l'attique sur la face est une disposition de solidité qui offense le bon goût et qu'il était possible d'éviter. Cette légère tache, que l'on retrouve quelquefois dans les édifices de ce temps, n'empêche pas que le château d'eau de l'Aqua Paolina ne doive être proposé comme l'un des meilleurs modèles à imiter dans ce genre. On reconnaîtra en même temps que si la décoration de cet édifice eût été motivée dans tous les détails par les besoins rigoureux de la chose, la faute que nous signalons n'aurait pas eu lieu.

FONTAINE DE LA GRANDE PLACE DE BOLOGNE

Planche 99. Cet ouvrage est de Thomas Lauretto, architecte de Palerme, et de Jean de Bologne, sculpteur. Il a été fait par les ordres du cardinal saint Charles Borromée, sous le pontificat de Pie IV. Le sujet est le triomphe de Neptune; c'est aussi le triomphe du célèbre sculpteur à qui la ville de Douai a donné naissance et qui par cette magnifique composition a embelli Bologne de l'une des plus belles productions des arts en Italie. La fontaine de la place de Bologne et quelques autres travaux exécutés dans la même ville ont valu à leur auteur le surnom de Jean de Bologne, qui est maintenant le seul sous lequel on le connaît.

FONTAINE DE LA PLACE DU PALAIS SÉNATORIAL, A PALERME

Planche 100. Après la fontaine de Bologne, nous ne craignons pas de citer celle de Palerme comme l'une des plus belles productions de ce genre. Certes, la richesse des marbres, des bronzes, la beauté des statues, des sculptures et surtout la belle ordonnance qui distinguent ce magnifique ouvrage, doivent lui donner un premier rang parmi les chefs-d'œuvre de l'art. Le dessin que nous joignons ici, tout insuffisant qu'il peut paraître, servira beaucoup mieux que nos descriptions à faire connaître sa perfection, et nous croyons qu'il est difficile de ne pas partager l'admiration qu'il nous inspire.

FONTAINES PROJETÉES POUR LA PLACE DU CARROUSEL, A PARIS

Planche 101. Par suite d'un grand nombre de projets faits pour l'achèvement du Louvre et sa réunion au palais des Tuileries, il avait été reconnu que la séparation des deux monuments et la construction d'un bâtiment intermédiaire était le parti préférable à tous les autres et l'on devait, pour compléter cette disposition, placer une fontaine de forme circulaire au point d'intersection de l'axe des deux palais. La fontaine dont le dessin est ci-joint avait été projetée pour cet emplacement. Elle est ornée de quatre figures d'enfants tenant des urnes d'où s'échappent les eaux qui, tombant dans des vases soutenus par des tritons et de là retombant de cascade en cascade jusque dans le grand bassin, présentent sur tous les points le plus de mouvement et de variété possible. Des chevaux marins sur des socles en avant contrastent par des jets qu'ils lancent avec les chutes des nappes. Le piédestal qui porte le vase principal est orné de figures allégoriques. Le tout devait être exécuté en marbre et en bronze.

Planche 102. Cette fontaine est un second projet conçu, comme celui précédent, pour interrompre la ligne qui conduit de l'entrée du Louvre à celle des Tuileries, et par conséquent cacher le défaut d'alignement et de parallélisme des deux palais; chacun des points d'axe répond, comme on le voit par la ligne ponctuée, au centre de l'une des six divisions dont l'édifice est composé. C'est un piédestal portant un grand vase qui reçoit les eaux du premier jet et qui est accolé de six figures de naïades et d'enfants tenant des urnes dont les eaux s'écoulent pour tomber ensuite de cascade en cascade jusque dans le grand bassin.

FONTAINES PROJETÉES POUR LA PLACE DE LOUIS XV, A PARIS

Planche 103. La place de Louis XV, entre le jardin des Tuileries et les Champs-Élysées, semble être une dépendance de ces deux promenades; depuis longtemps on a désiré que des fontaines, des gazons de verdure et tout ce qui peut embellir l'espace, fussent faits de manière à s'accorder avec cette première pensée; c'est pourquoi il a été reconnu qu'en remplacement de la statue équestre qui décorait autrefois ce lieu, rien ne pouvait mieux convenir qu'une fontaine jaillissante dont les eaux éclairées en transparent par le soleil couchant aurait produit chaque jour, à l'heure de la promenade, un très bel effet. Le dessin de la fontaine que nous présentons a été conçu dans l'intention de satisfaire aux données de ce premier programme. On s'est rappelé en le composant ces deux belles fontaines de la place Saint-Pierre, à Rome, et l'on a cru que, dans un lieu d'une étendue pareille, les eaux en grande masse devaient être le principal ornement du sujet à choisir.

Planche 104. Craignant que la fontaine projetée, sous le numéro 103, ne parût offrir une dis-

position et une masse trop légère pour le grand emplacement sur lequel elle devait être élevée, on a présenté ce second essai, dont le motif des statues d'Hercule, qui composaient une fontaine, dans les jardins de la villa Albani à Rome, forme le sujet principal. Un grand vase de granit, soutenu par ces quatre colosses en bronze, reçoit le premier jet des eaux qui se répandent ensuite au pourtour et tombent après diverses chutes dans le grand bassin.

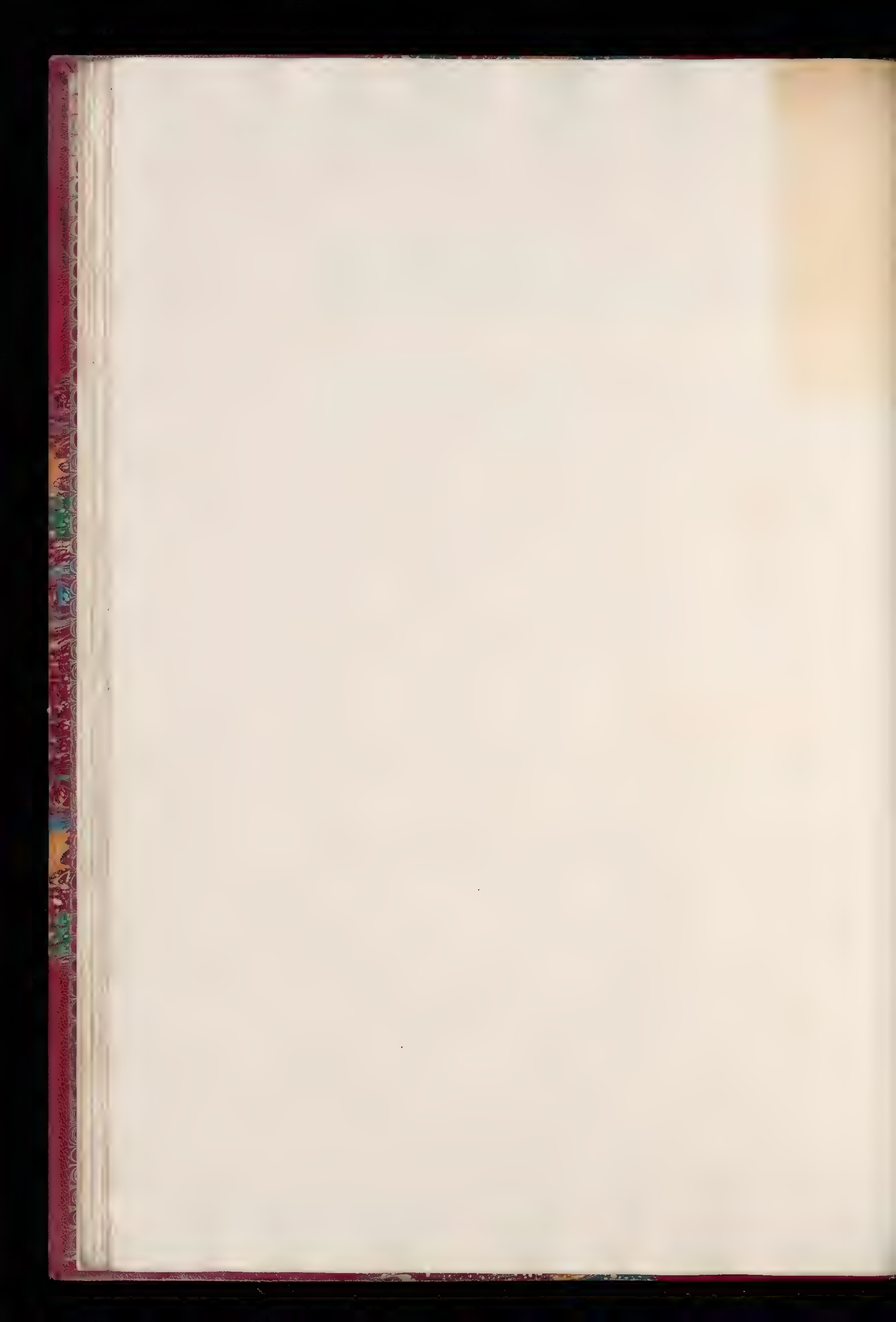


TABLE DES PLANCHES

NUMÉRO 9.

Pl. 43. — Élévation géométrale de l'avant-corps du milieu de la colonnade.
Pl. 44. — Porte d'entrée de la façade de la colonnade du côté du vestibule.
Pl. 45. — Vue de l'entrée principale du Louvre du côté de la colonnade.
Pl. 46. — 1. Vue de l'ensemble général des palais du Louvre et des Tuileries avec les dispositions projetées pour leur réunion.
2. Vue de la galerie du Midi prise au couchant du côté du pont Royal en regardant le pavillon de Flore.
Pl. 47. — Coupes, profils et traits de différentes charpentes employées dans les constructions du Louvre.

NUMÉRO 10.

Pl. 48. — Plan général du palais du Corps législatif et de ses dépendances.
Pl. 49. — Façade géométrale et plan du palais du Corps législatif du côté du pont de la Concorde.
Pl. 50. — Vue de la façade du palais du Corps législatif du côté de la Seine.
Pl. 51. — Vue de la porte d'entrée du palais du Corps législatif du côté de la cour d'honneur.
Pl. 52. — Vue de la place de la Concorde en regardant le pont et la face du palais du Corps législatif.
Pl. 53. — Vue de l'intérieur de la salle du palais du Corps législatif en regardant la tribune.

NUMÉRO 11.

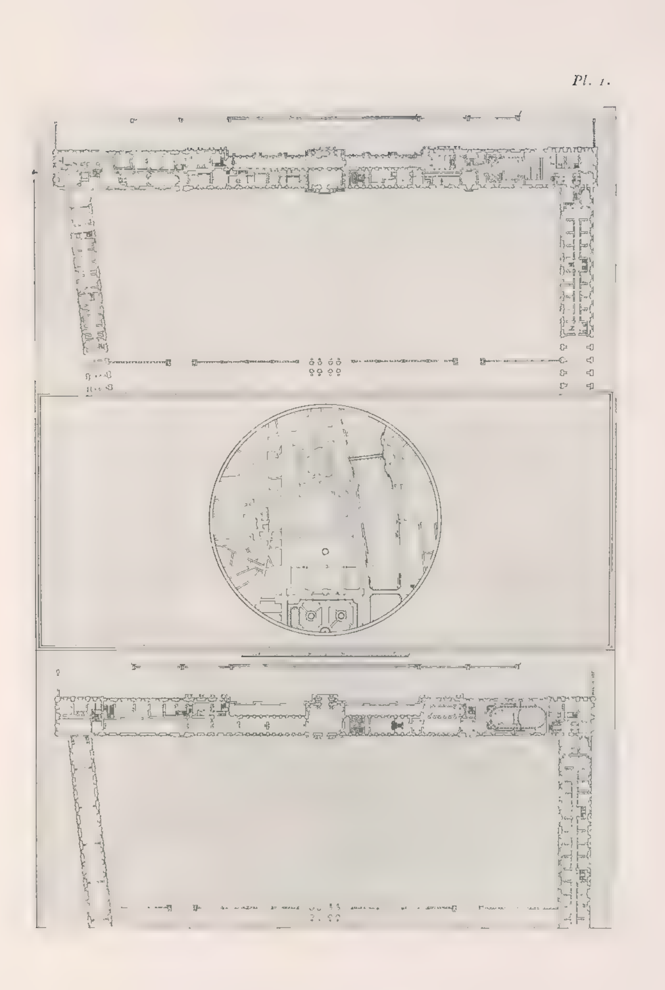
Pl. 54. — Plan du Panthéon français et de ses souterrains avec la chapelle basse et les caveaux pour les sépultures.
Pl. 55. Plan et coupes des caveaux qui sont destinés aux sépultures dans les souterrains du Panthéon.
Pl. 56. — Vue de l'escalier neuf qui a été fait pour descendre dans les souterrains du Panthéon.
Pl. 57. — Vue de l'intérieur de la chapelle basse du Panthéon.
Pl. 58. — Coupe, plan et détails des ouvrages nouveaux qui ont été faits pour le rétablissement du dôme du Panthéon avec les charpentes employées pour le soutenir.
Pl. 59. — Vue de l'intérieur du Panthéon français.

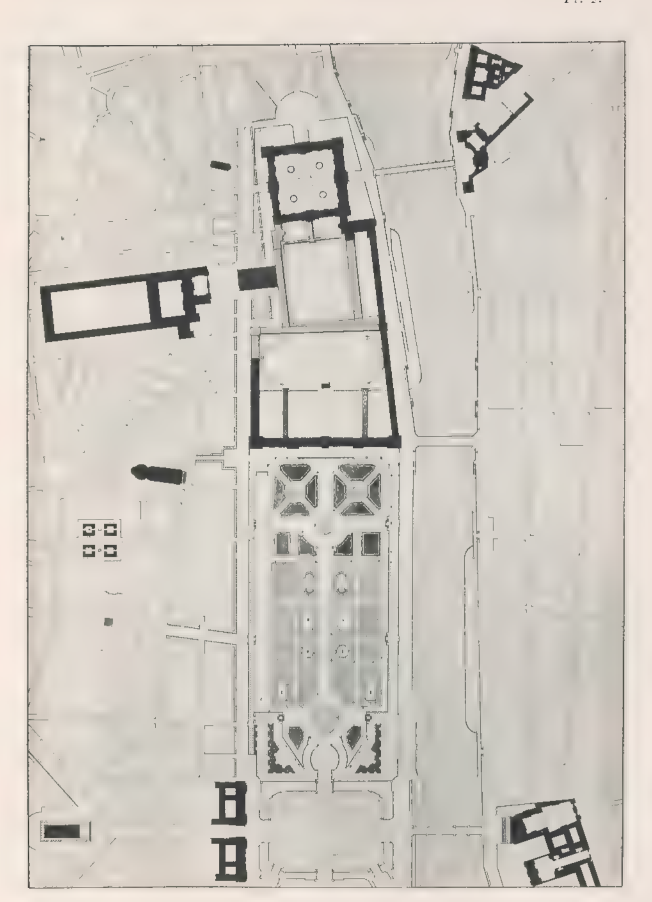
NUMÉRO 12.

Pl. 60. — Plan général de la halle aux grains avec la place projetée en avant pour la grande halle.
Pl. 61. — Plan et coupe de la halle aux grains avec le dessin de l'échafaud qui a été fait pour l'exécution de la couverture en fer et cuivre qui vient d'être placée sur la grande pièce circulaire au centre de l'édifice.
Pl. 62. — Vue de la halle à la farine prise extérieurement du côté de la colonne de Médicis.
Pl. 63. — Vue intérieure de la halle à la farine.
Pl. 64. — Vue de la place et du marché des Innocents avec la fontaine au centre.
Pl. 65. — Plan général de la halle aux vins.
Pl. 66. — Détails de l'une des travées de la halle aux vins.
Pl. 67. — Vue intérieure de la halle aux vins.
Pl. 68. — Plan général de la halle à la volaille.
Pl. 69. — Vue de la façade extérieure de la halle à la volaille prise de l'angle de la rue des Grands-Augustins.
Pl. 70. — Plan général du marché des Jacobins.
Pl. 71. — Plan du marché des Jacobins.
Pl. 72. — Coupes et élévations des hangars du marché des Jacobins.
Pl. 73. — Vue de l'entrée du marché des Jacobins prise du côté de la rue des Petits-Champs.
Pl. 74. — Plan général du marché du Temple.
Pl. 75. — Plan de la halle aux chiffons.
Pl. 76. — Coupes des hangars du marché du Temple.
Pl. 77. — Vue de la halle aux chiffons.
Pl. 78. — Plan général du marché de l'abbaye Saint-Martin.
Pl. 79. — Vue du marché de l'abbaye Saint-Martin prise dans le jardin du Conservatoire des arts et métiers.
Pl. 80. — Plan et élévation du marché Saint-Germain.
Pl. 81. Vue intérieure du marché Saint-Germain avec une partie de la cour au centre des bâtiments.
Pl. 82. — 1er projet d'un marché pour une grande ville.
Pl. 83. — 2e projet d'un marché pour une grande ville.
Pl. 84. — 3e projet d'un marché pour une grande ville.
Pl. 84 *bis*. — 4e projet d'un marché pour une grande ville.
Pl. 85. — Détails de l'une des boucheries du projet précédent.
Pl. 86. — Élévations des bâtiments accessoires du projet précédent.
Pl. 87. — Élévations des boutiques et autres parties du projet précédent.
Pl. 88. — 5e projet d'un marché pour une grande ville.
Pl. 89. — Marché de Rimini et Foire de Vérone.
Pl. 90. — Foire de Bergame.

NUMÉRO 13.

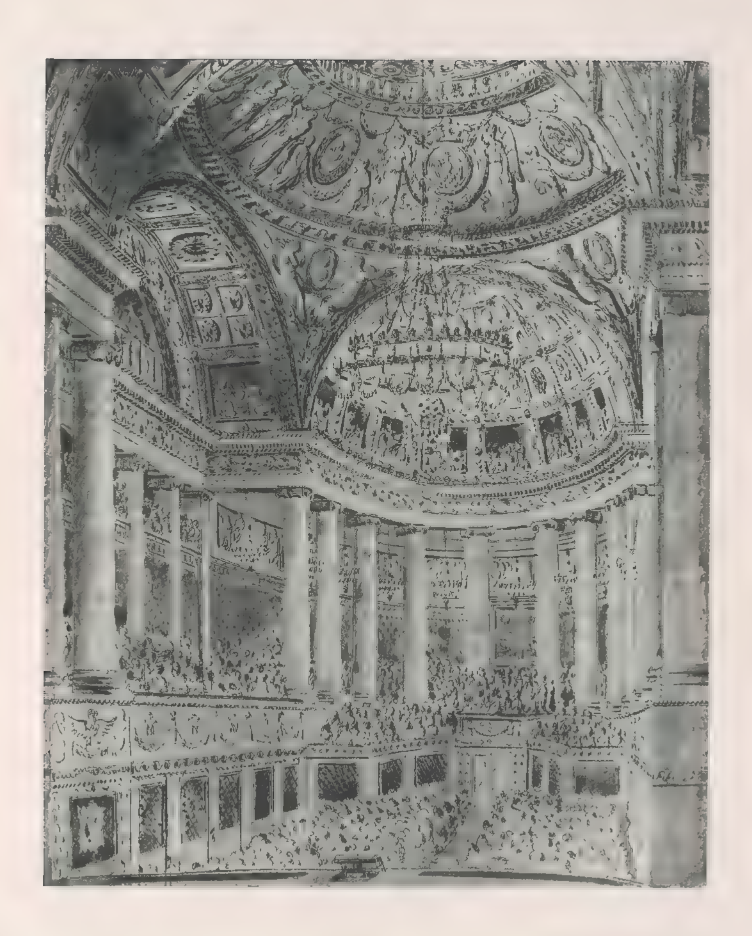
Pl. 91. — Vue du grand bassin du canal de l'Ourcq.
Pl. 92. — Vue de la fontaine du boulevard de Bondi.
Pl. 93. — Vue de la fontaine de la place des Innocents.
Pl. 94. — Vue de la fontaine de la place du Châtelet.
Pl. 95. — Vue de la fontaine du Gros-Caillou.
Pl. 96. — Vue de la fontaine de l'École de médecine.
Pl. 97. — Fontaine de Trevi à Rome.
Pl. 98. — Château d'eau de l'Aqua Paolina à Rome.
Pl. 99. — Fontaine de la grande place de Bologne.
Pl. 100. — Fontaine de la place du palais sénatorial à Palerme.
Pl. 101. — Fontaine projetée pour la place du Carrousel à Paris.
Pl. 102. — Fontaine projetée pour la place du Carrousel à Paris.
Pl. 103. — Fontaine projetée pour la place de Louis XV à Paris.
Pl. 104. — Fontaine projetée pour la place de Louis XV à Paris.

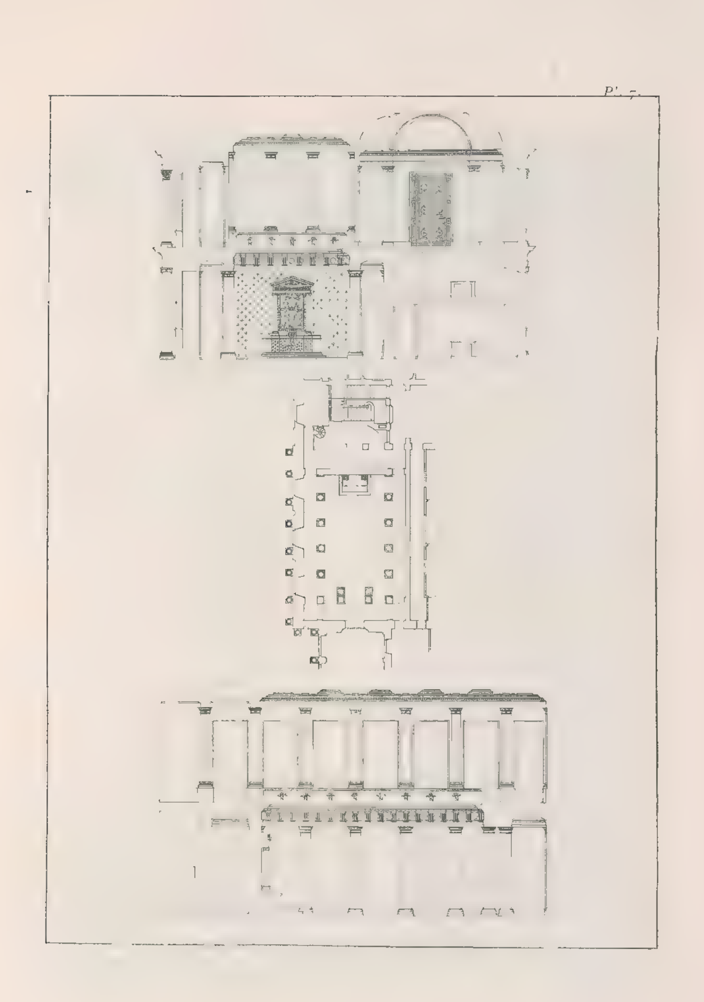








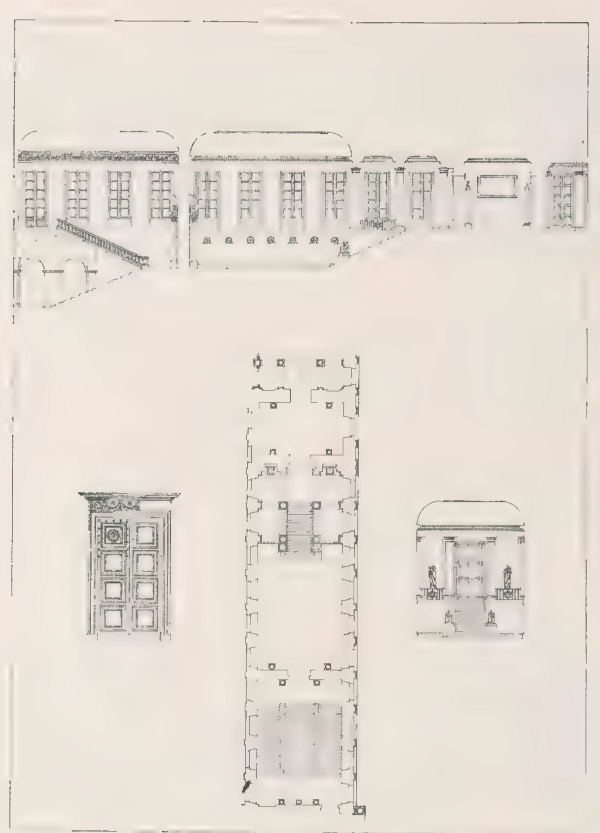


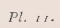


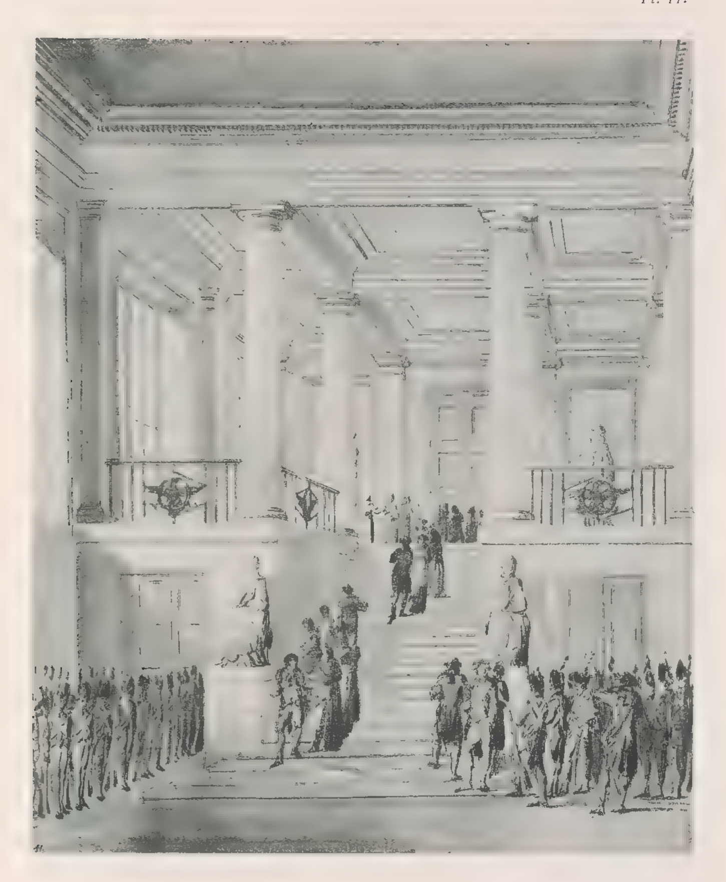
Pl. 8.



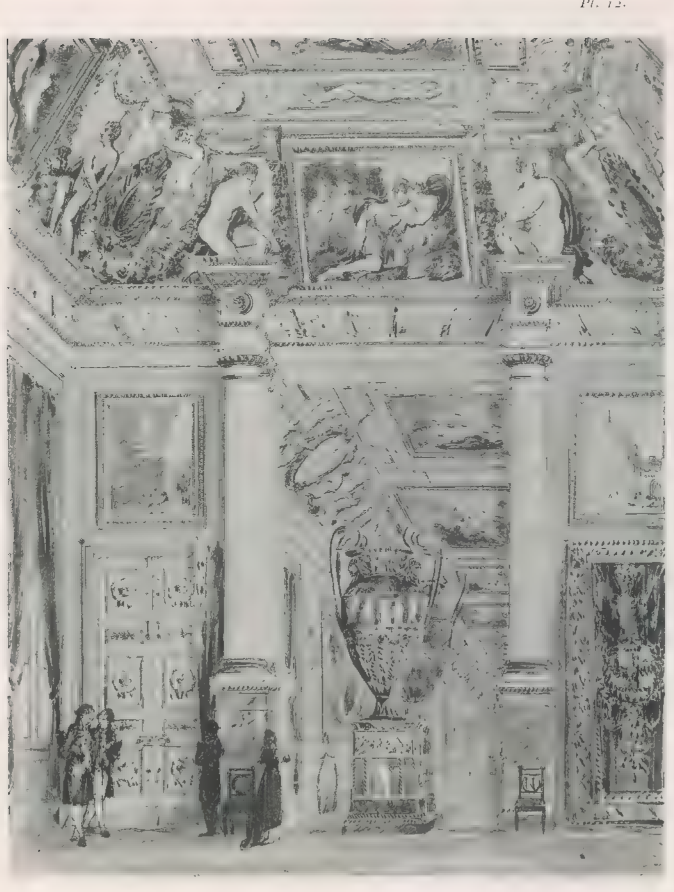
Pl. 11.




Pl. 11.

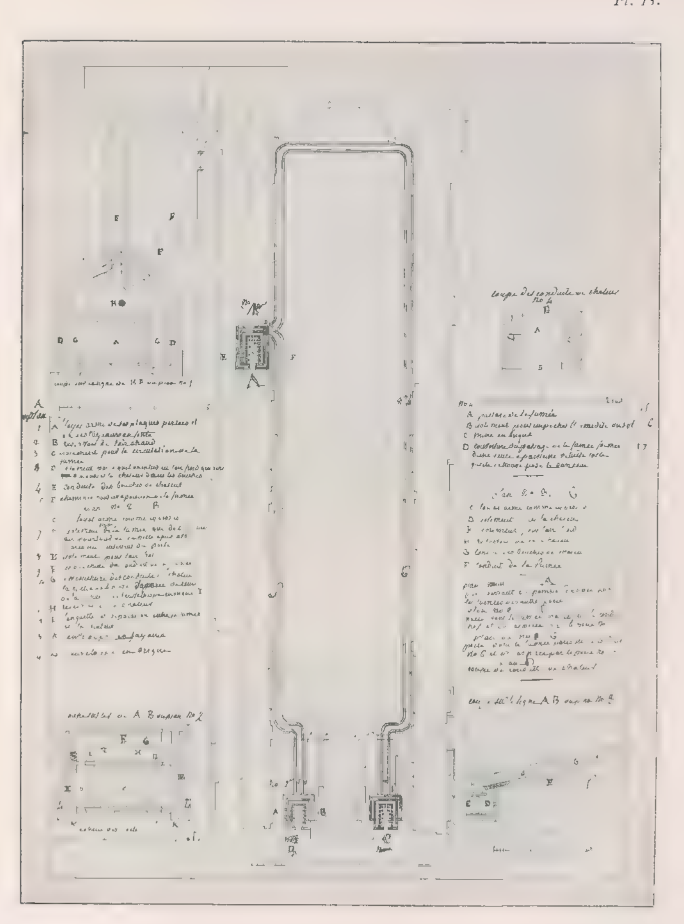


Pl. 12.

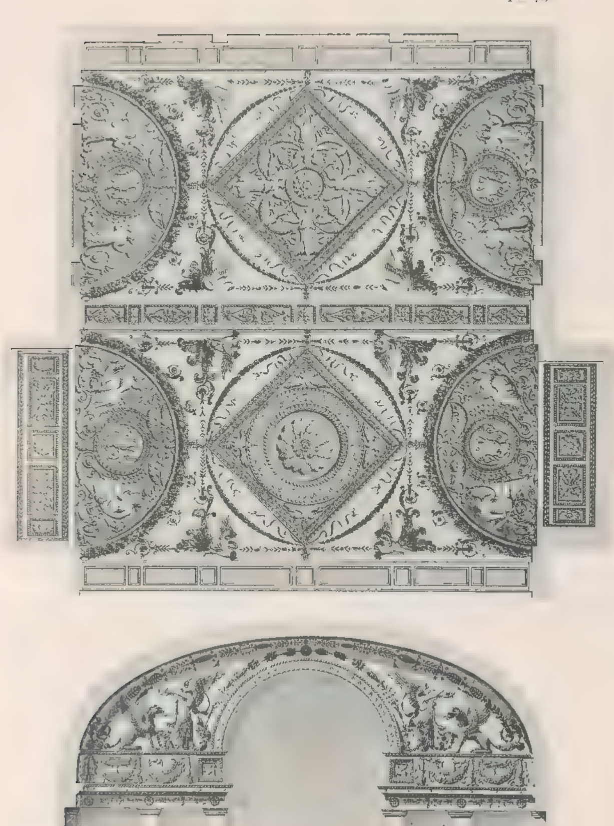


Pl. 13.

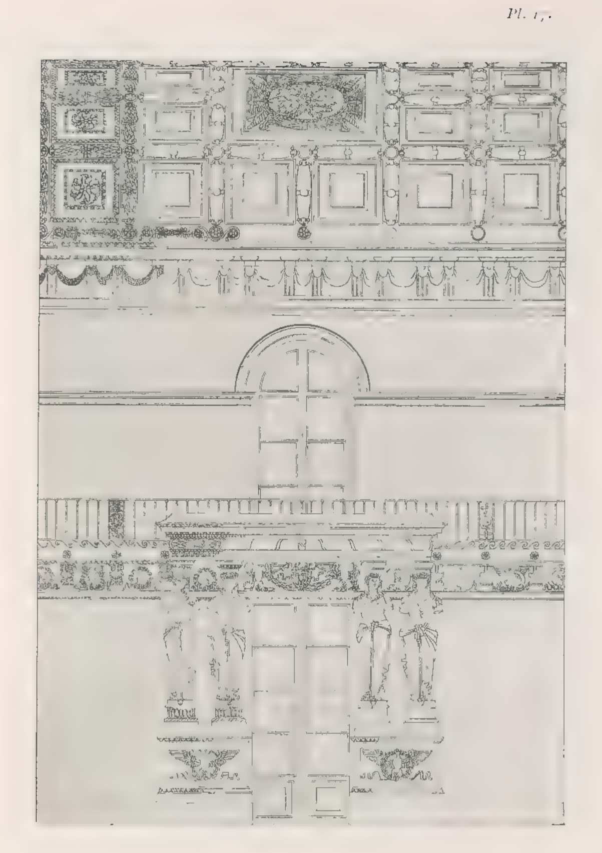




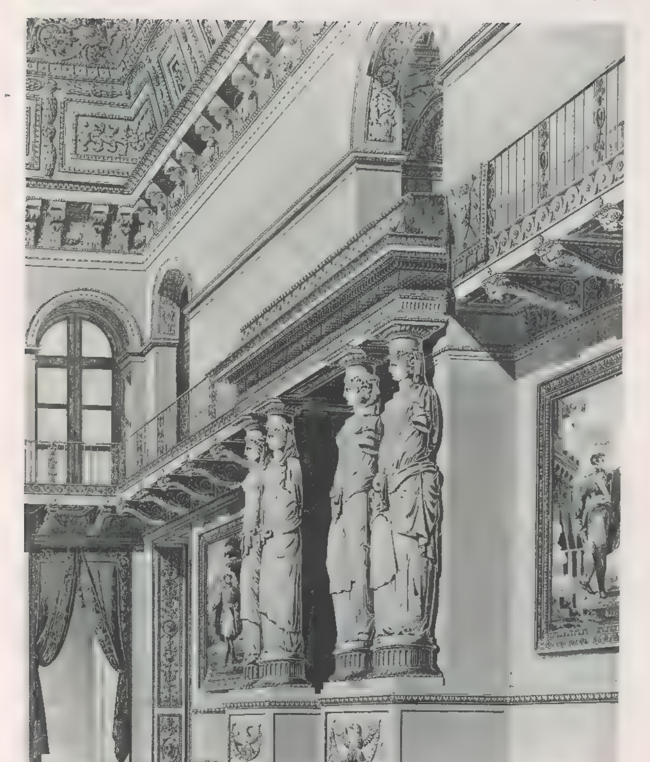
Pl. 16.



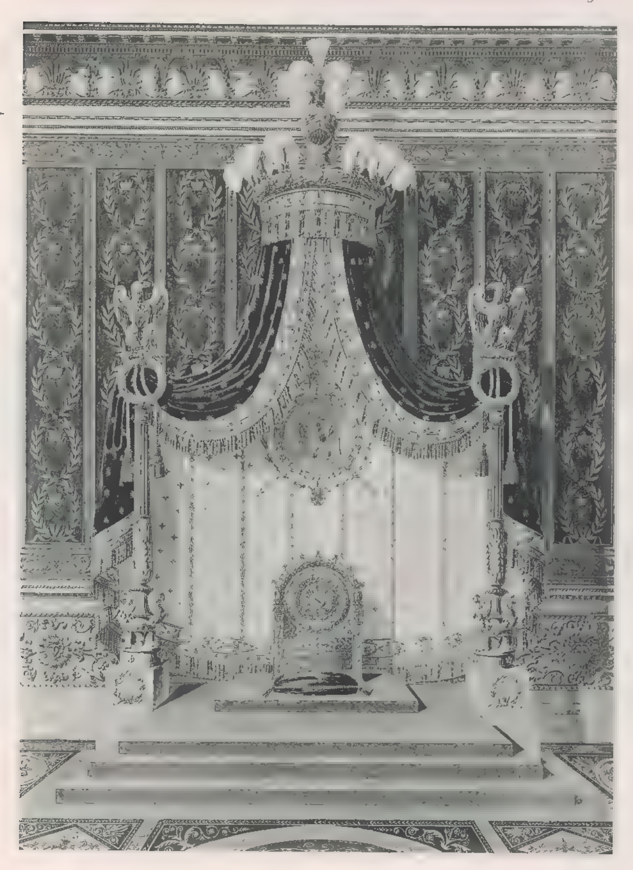
Pl. 17.



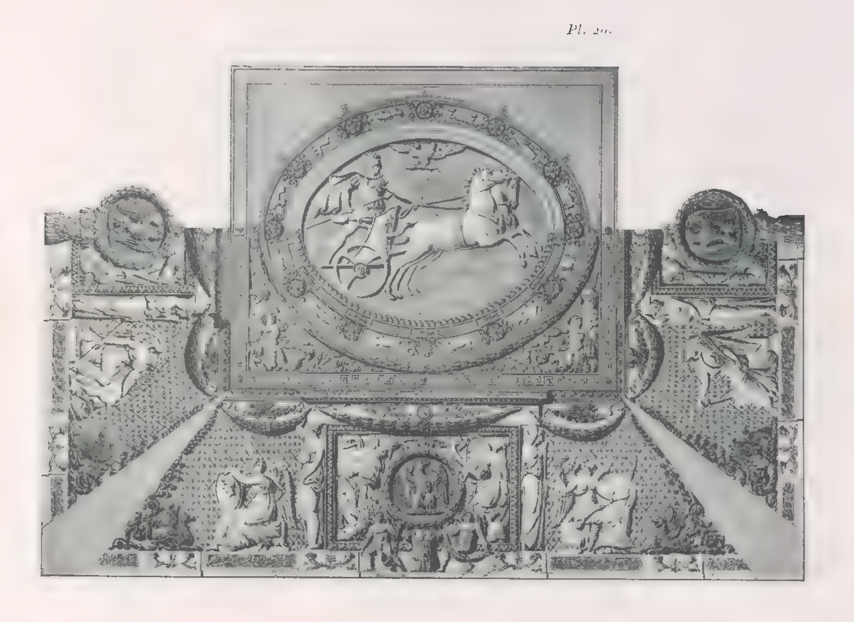
Pl. [illegible]

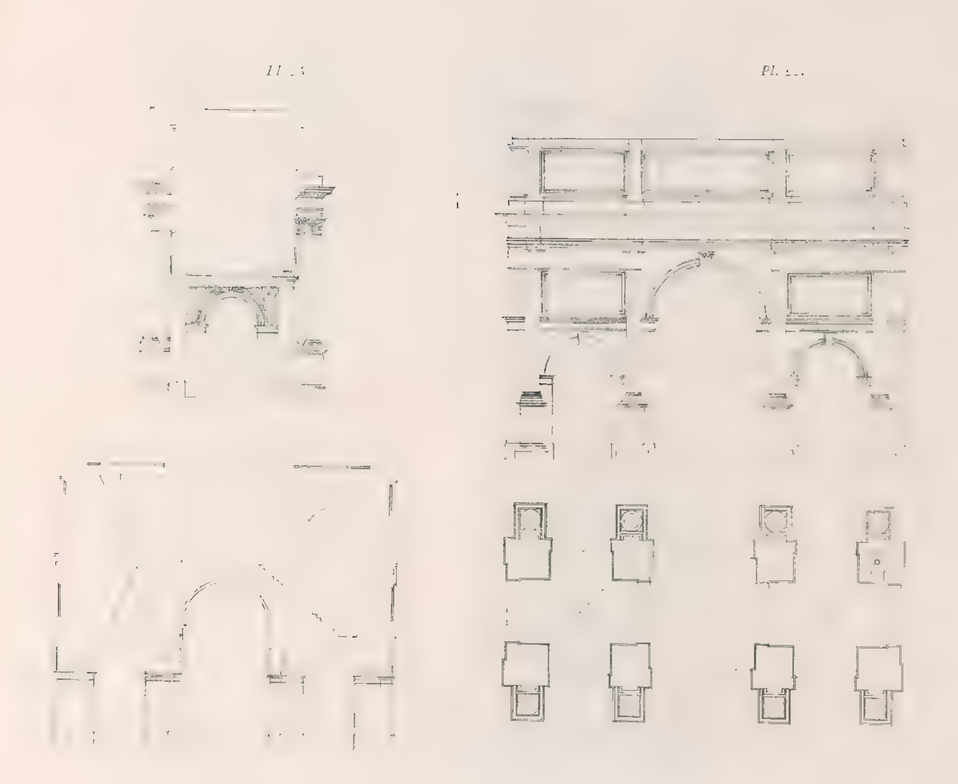


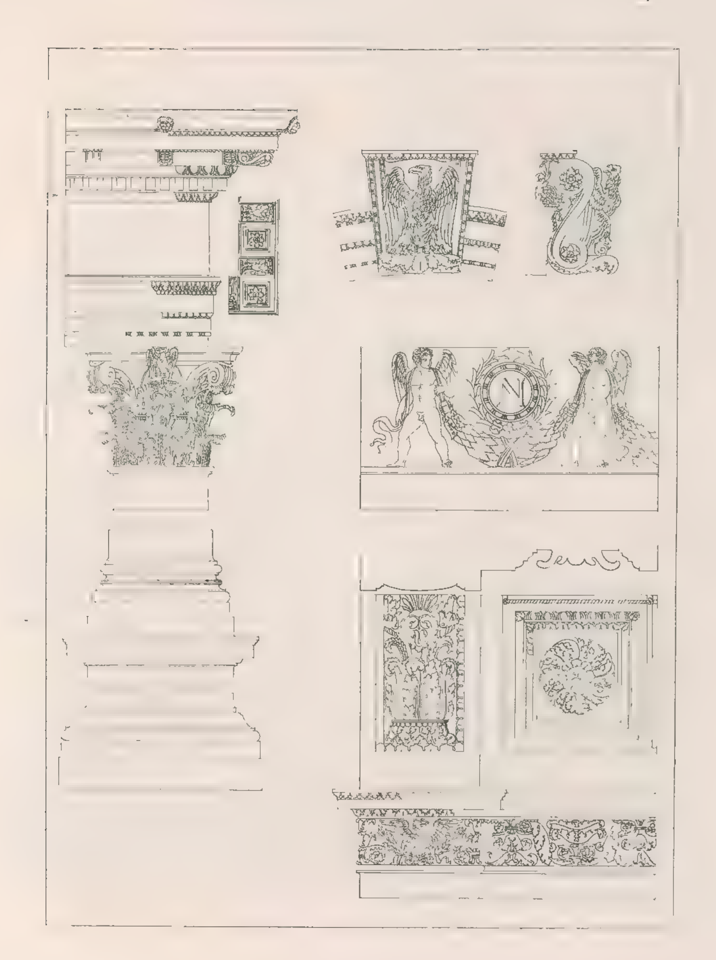
Pl. 19

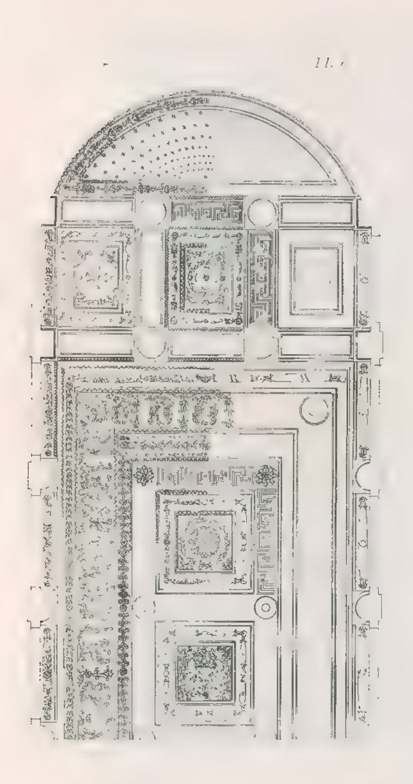


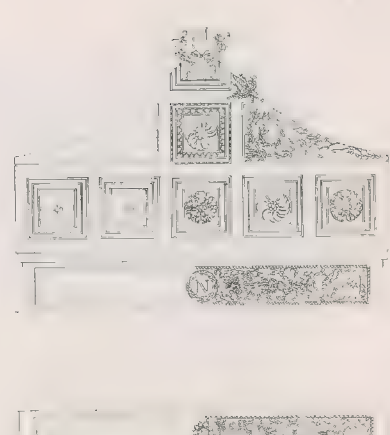
Pl. 20.

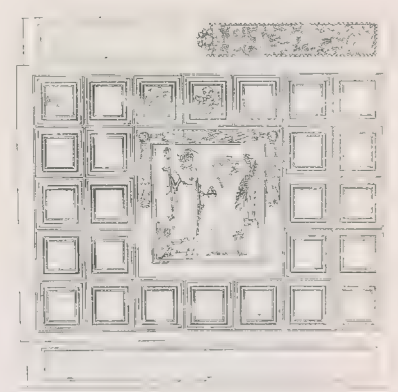


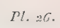





II.





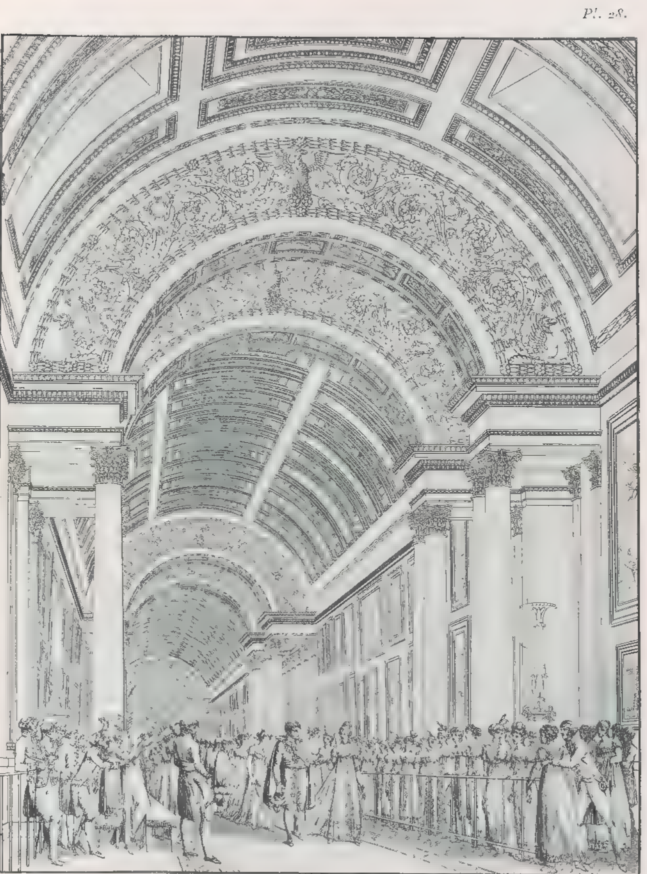

Pl. 26.



Pl. 27.



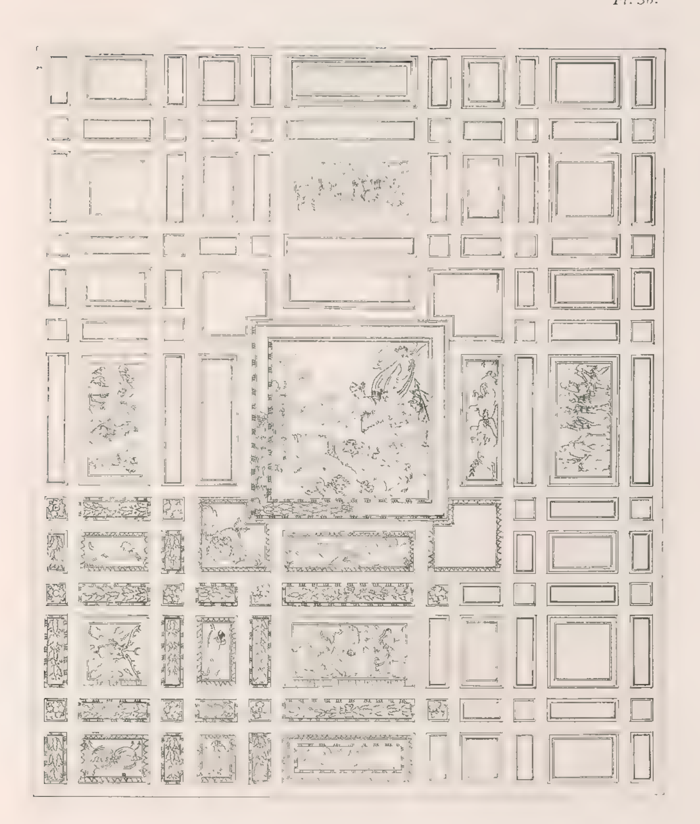
Pl. 28.

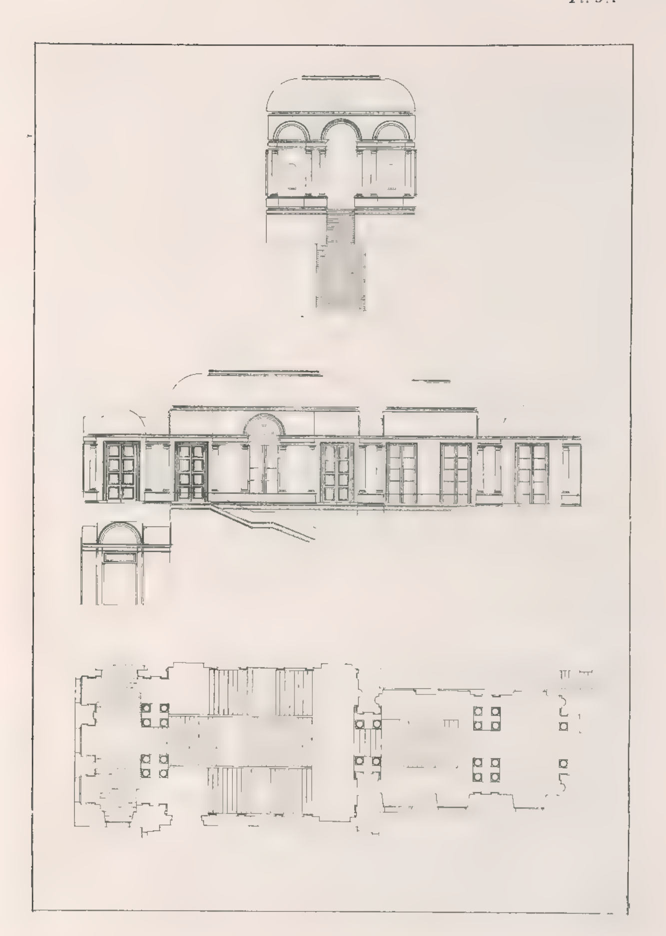


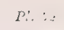
Pl. 29.



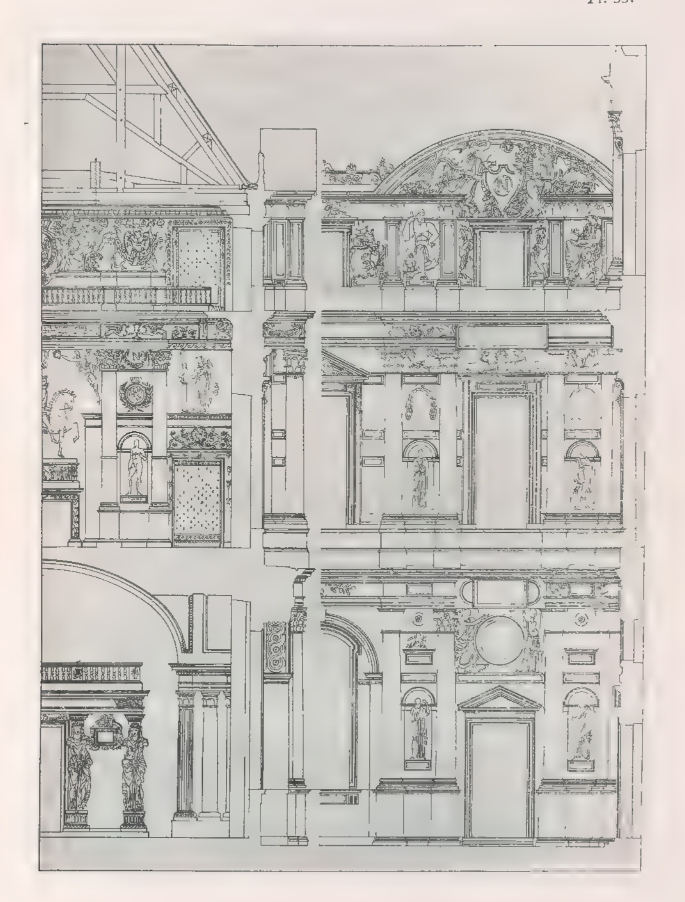
Pl. 30.



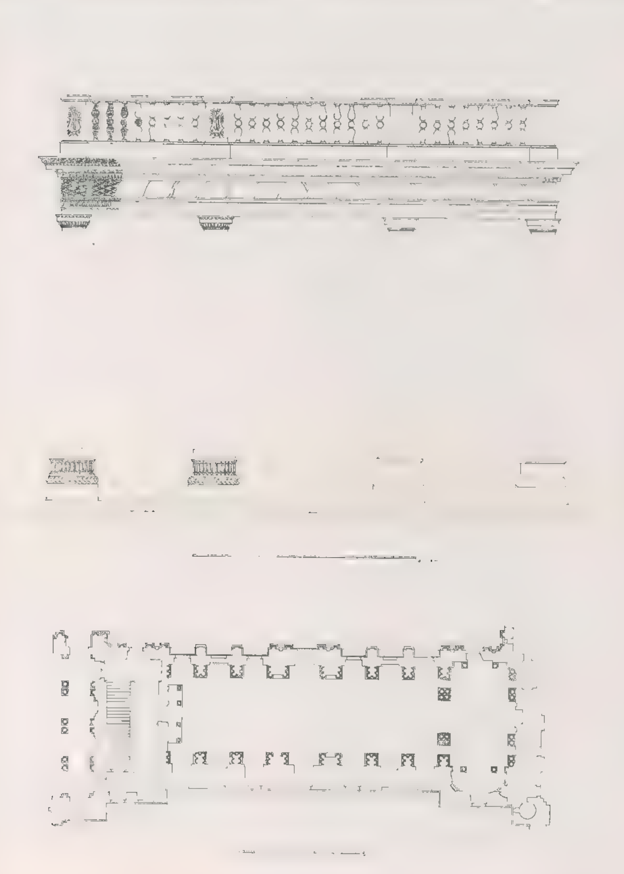



Pl. 32


32.



Pl. 33 bis



Pl. 35.

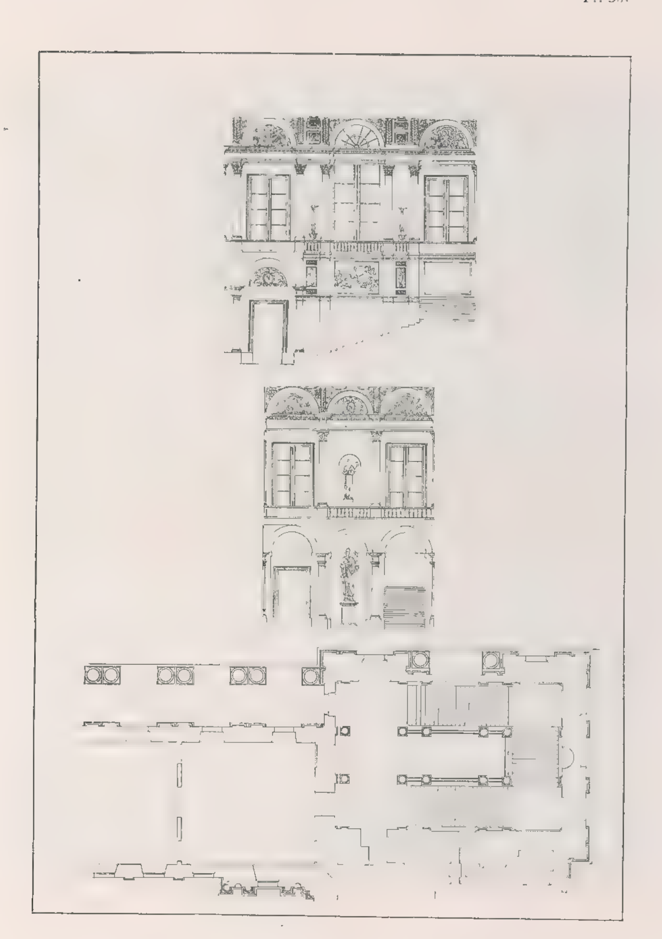


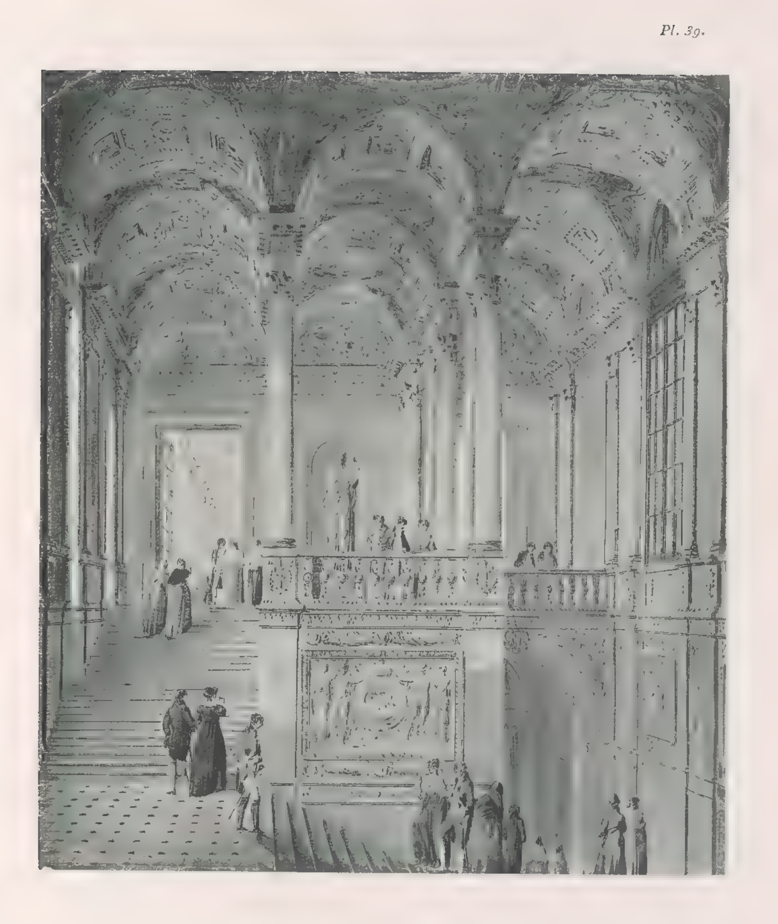
Pl. 36.



Pl. 57.







Pl. 41.



Pl. 4.



Pl. 45.

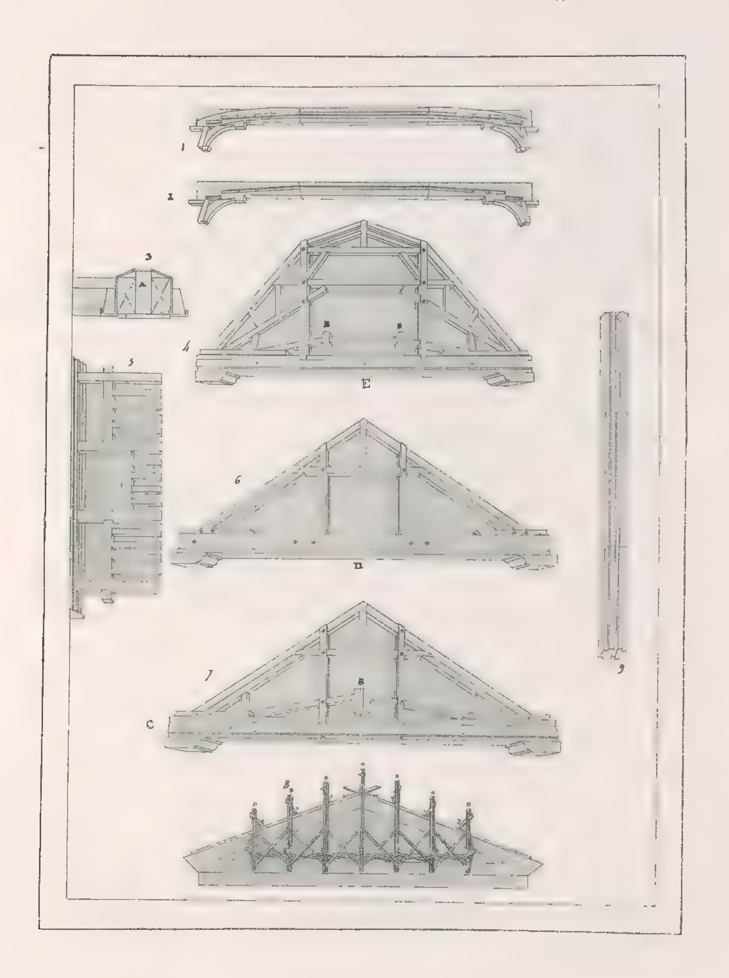


Pl. 76.

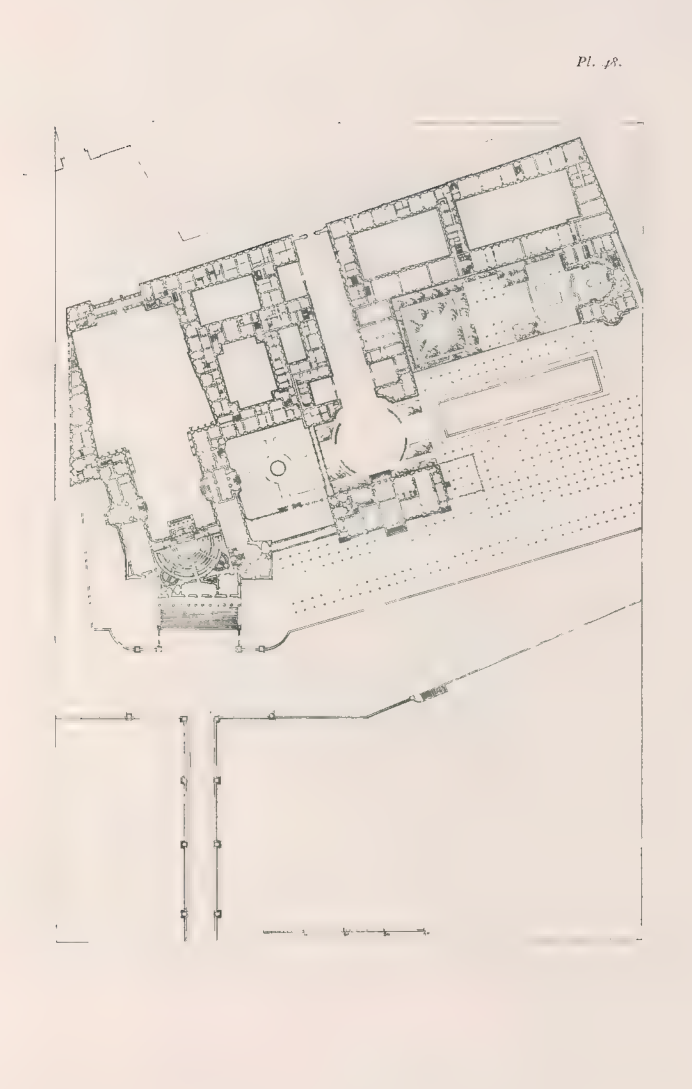


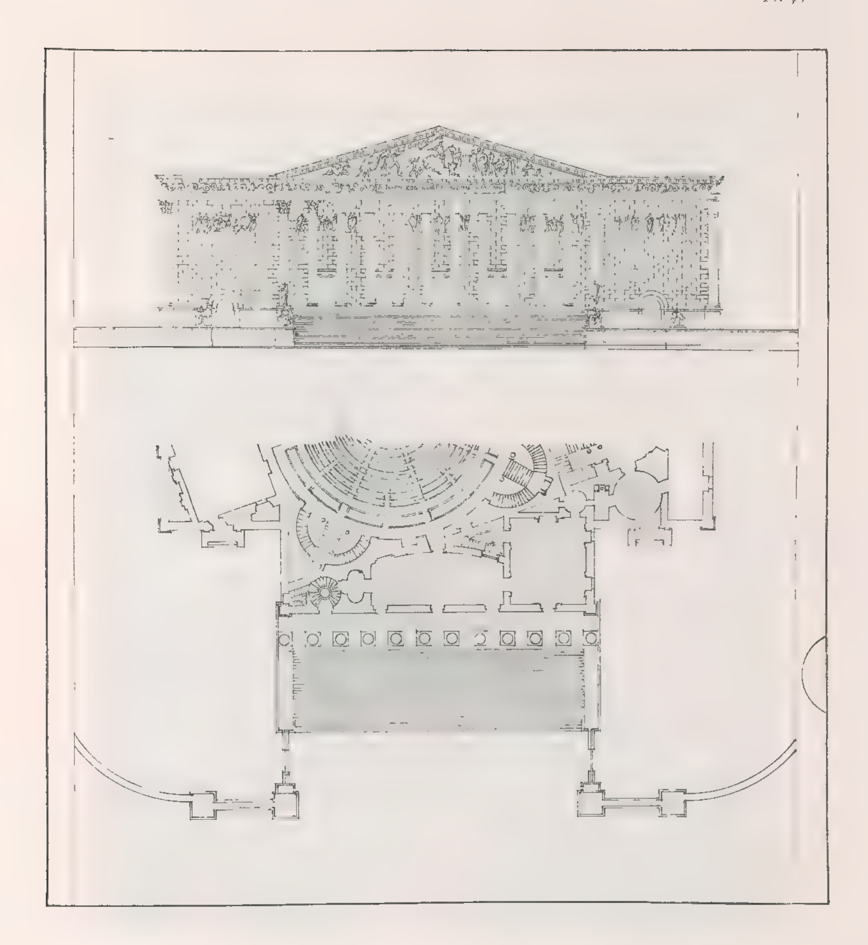


Pl. 17.



Pl. 48.



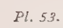


Pl. [illegible]



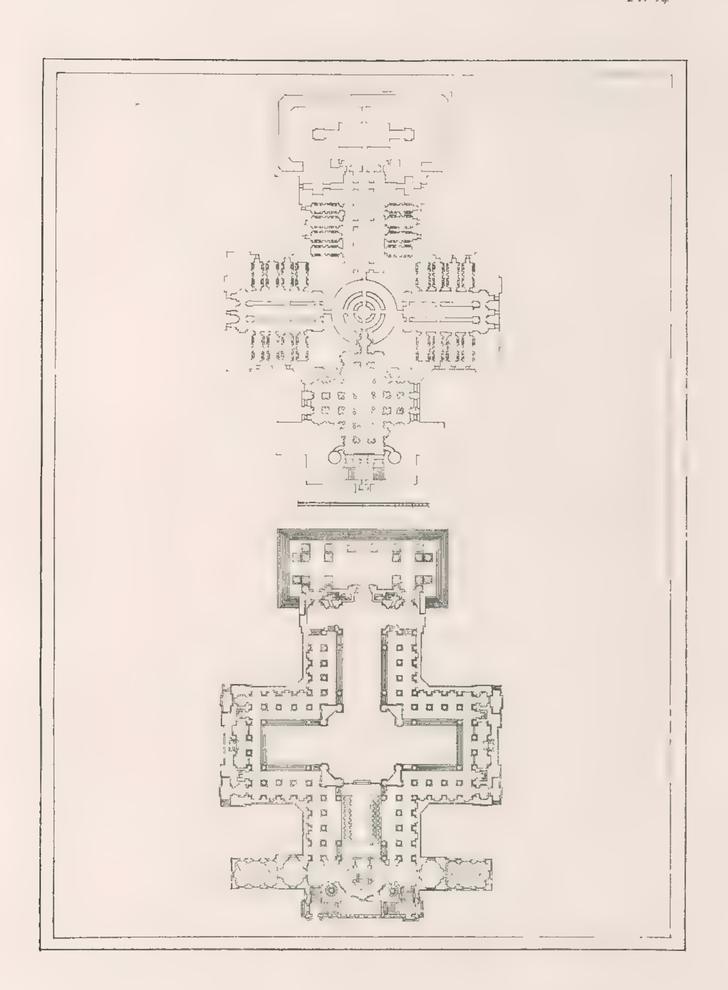
Pl. 21.

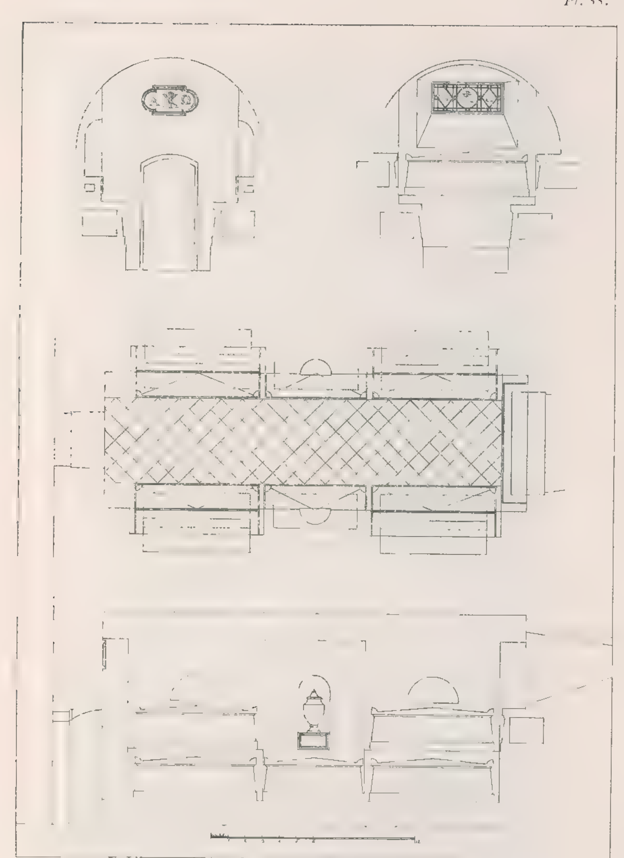




Pl. 53.





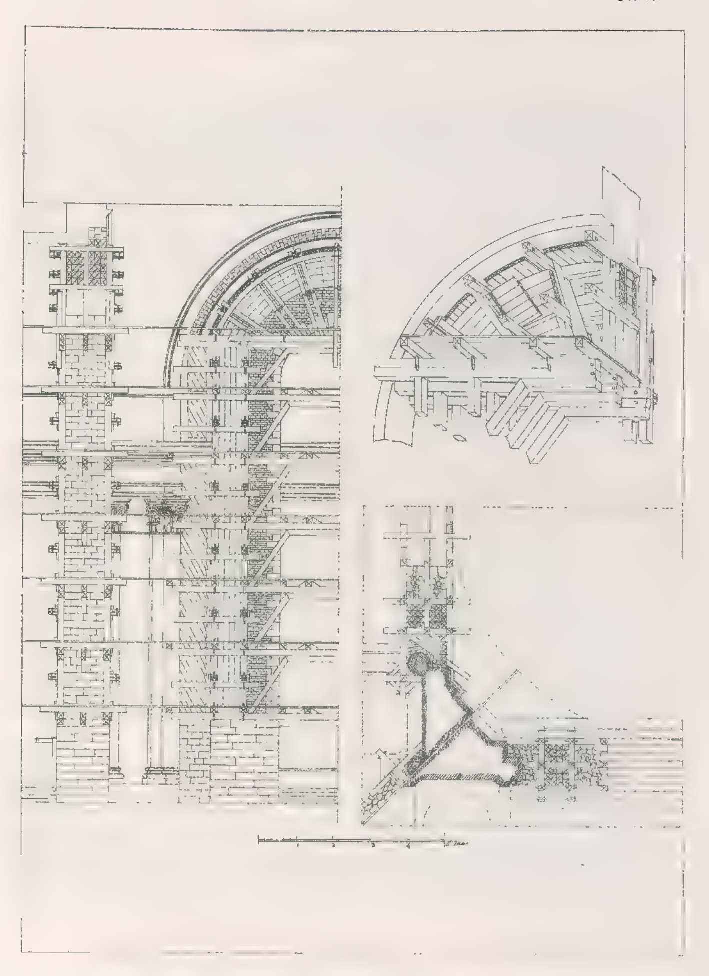

A ☧ Ω

Pl. 50.



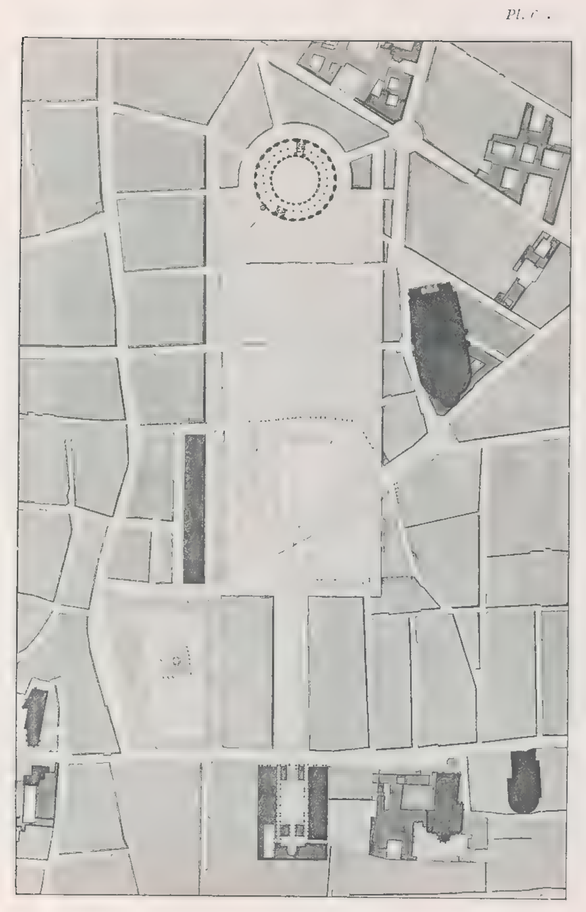
Pl. 57.





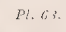


Pl. 6.



Pl. 62.




Pl. 63.



Pl. 64.



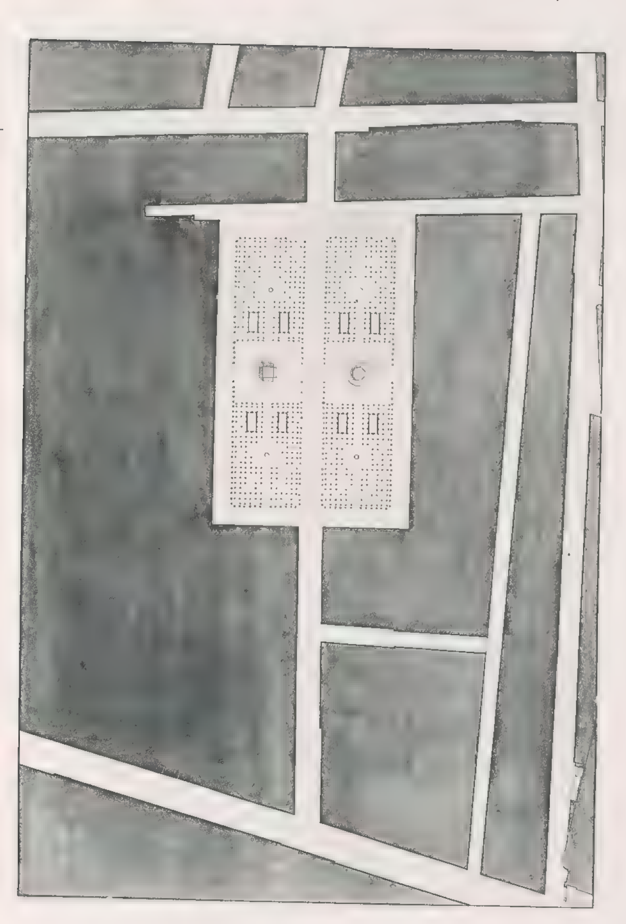
Pl [illegible].

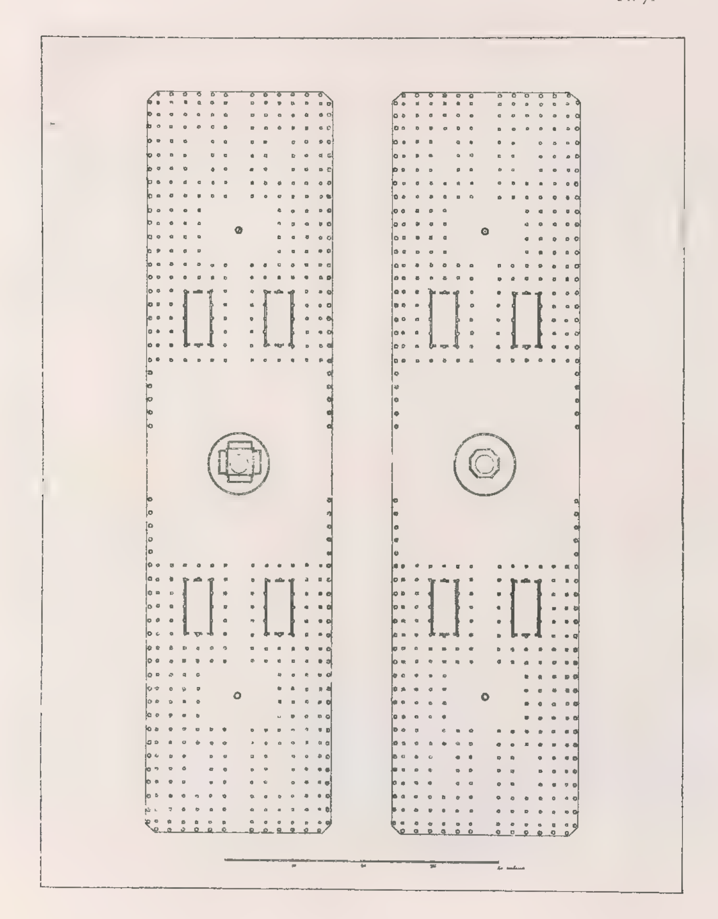
Pl. 67.

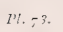




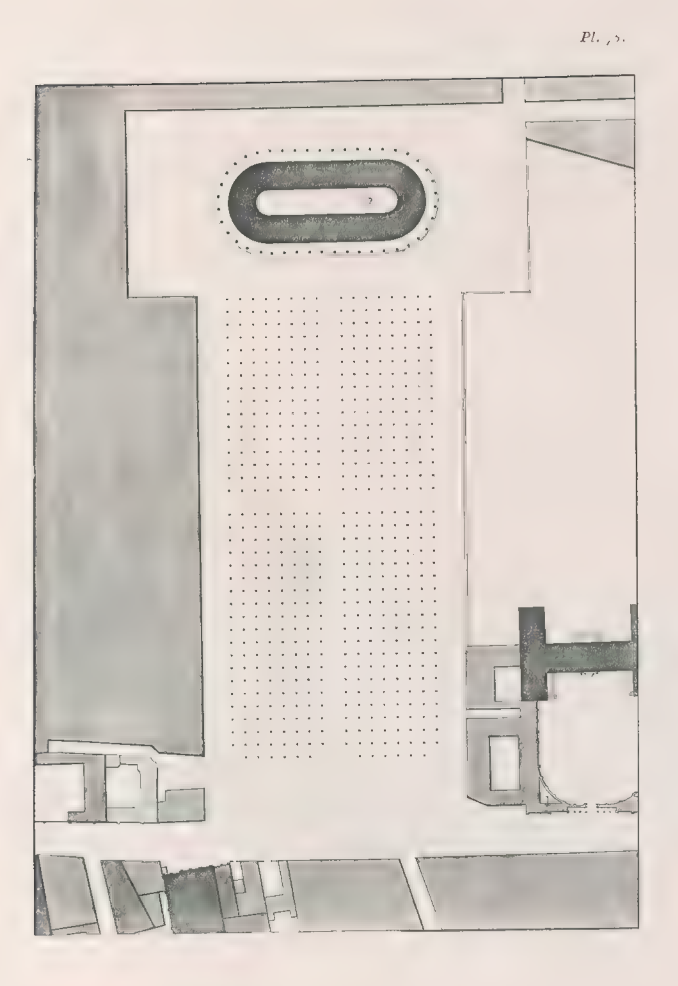







Pl. 73.

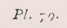




Pl. 77.



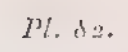
Pl. 78.

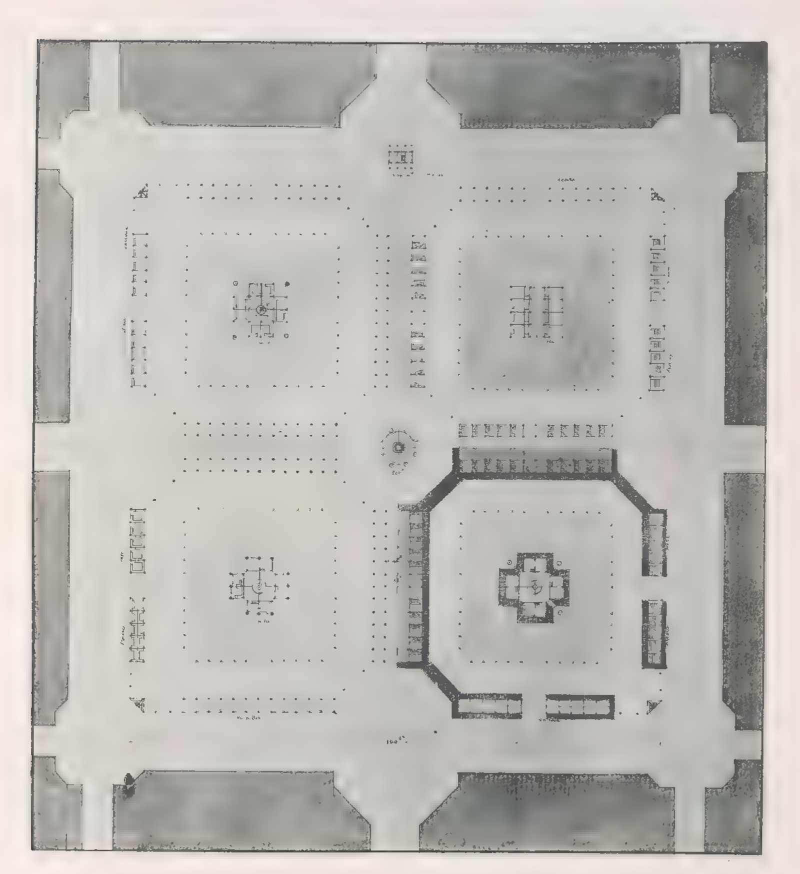


Pl. 79.

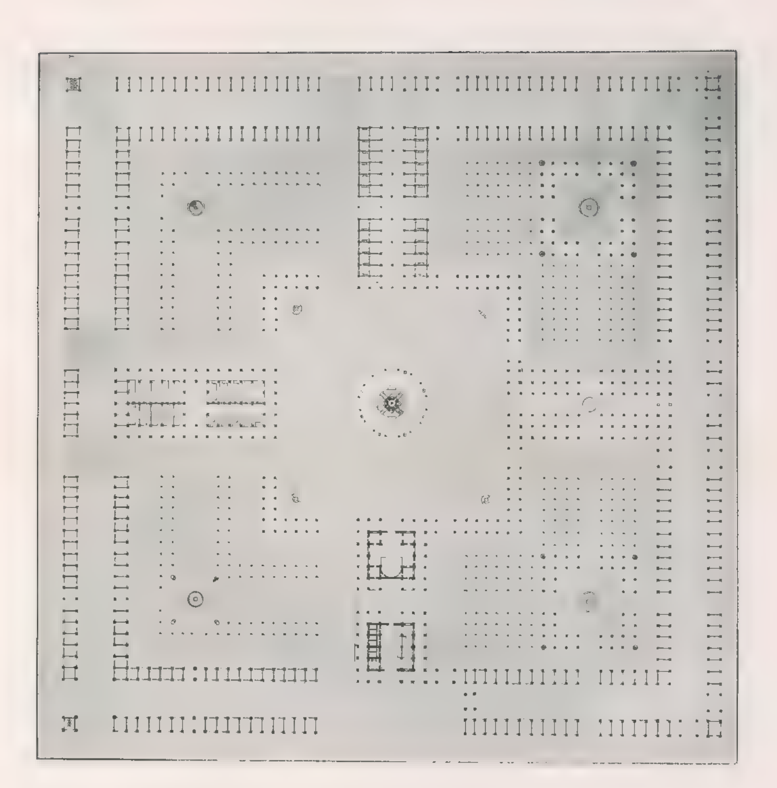


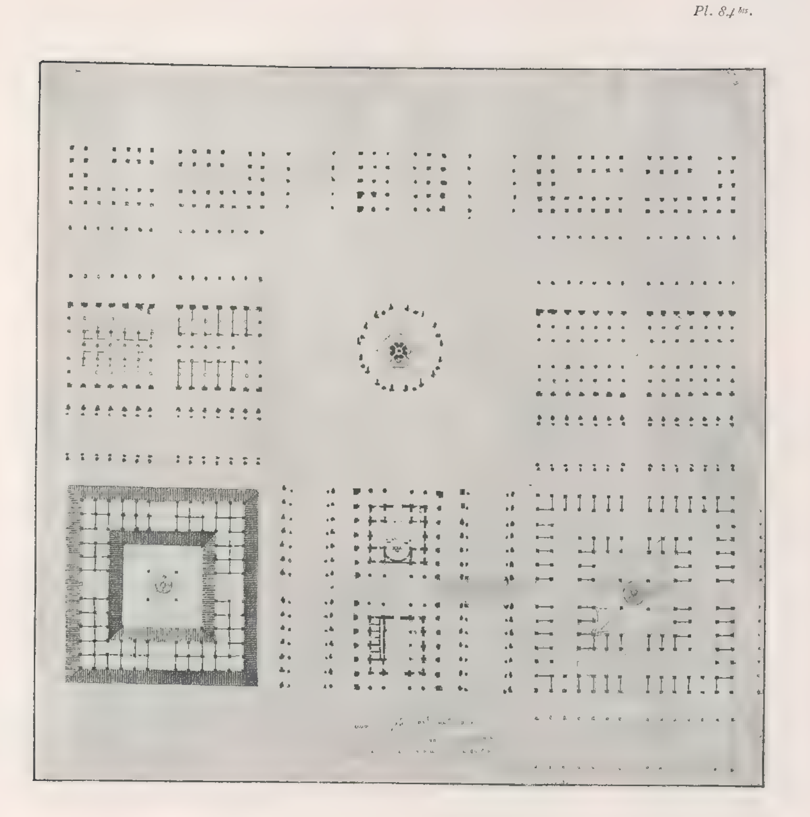


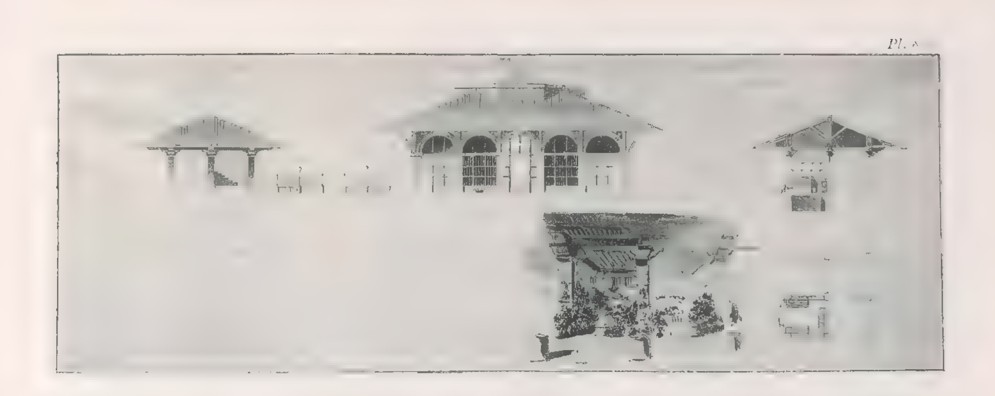

Pl. 82.



Pl. 83





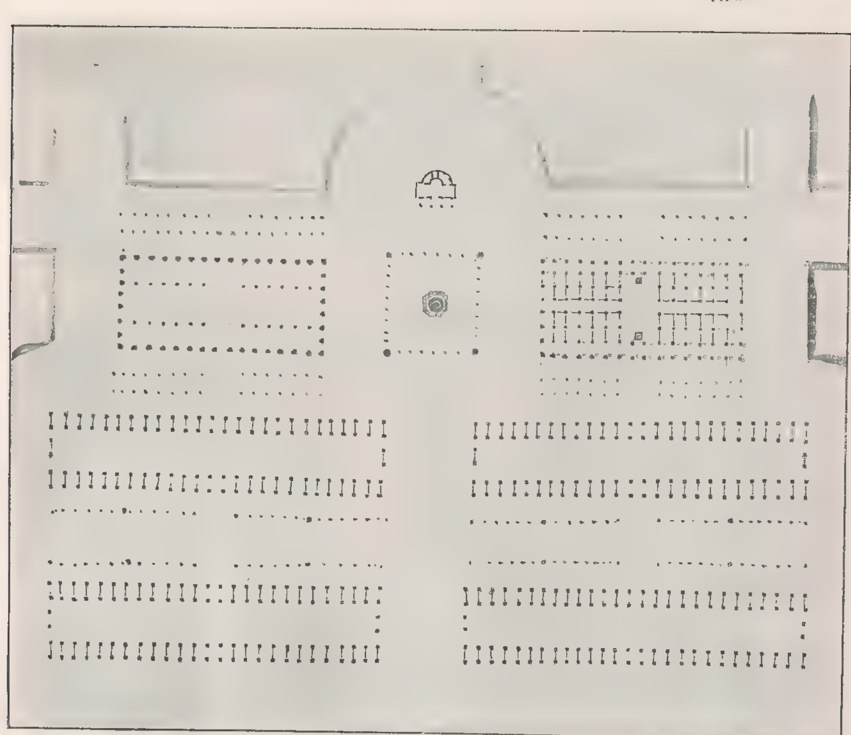




Pl. 87



Pl. 8[illegible]



Pl. 91.





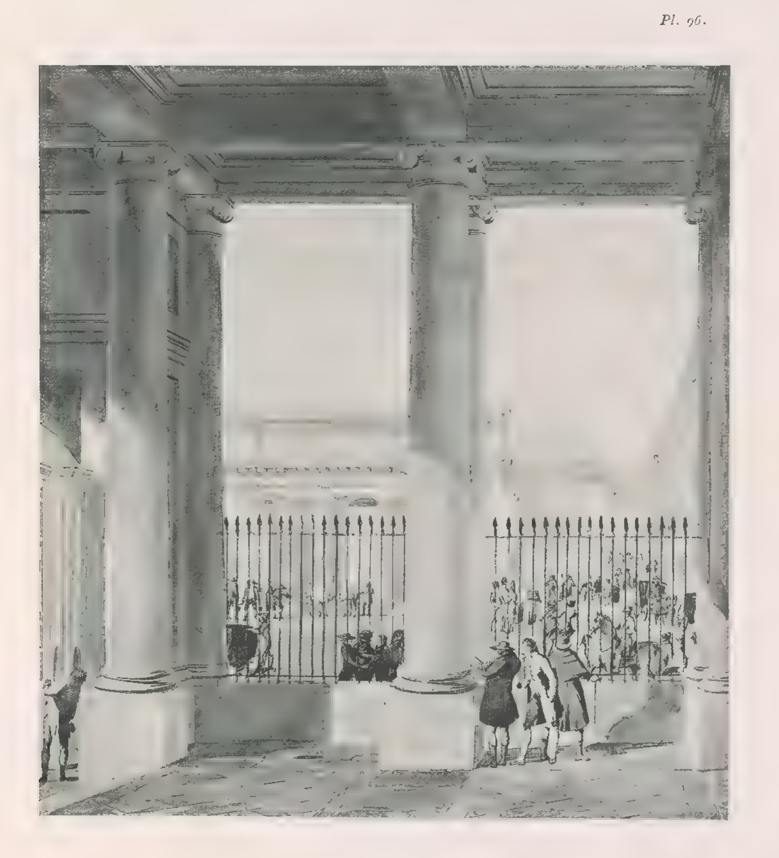
Pl. 94.

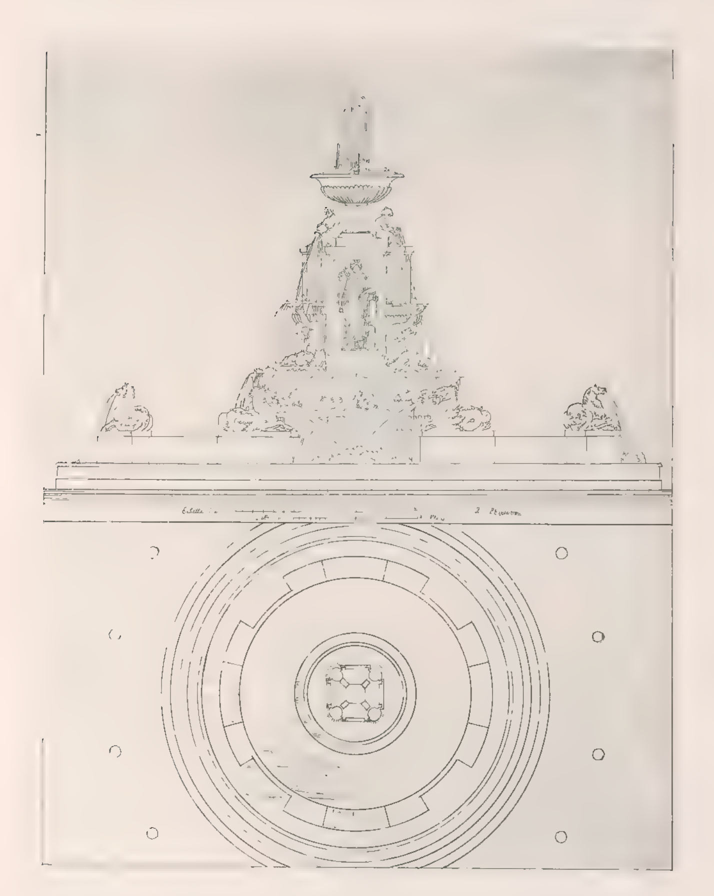


Pl. [illegible]

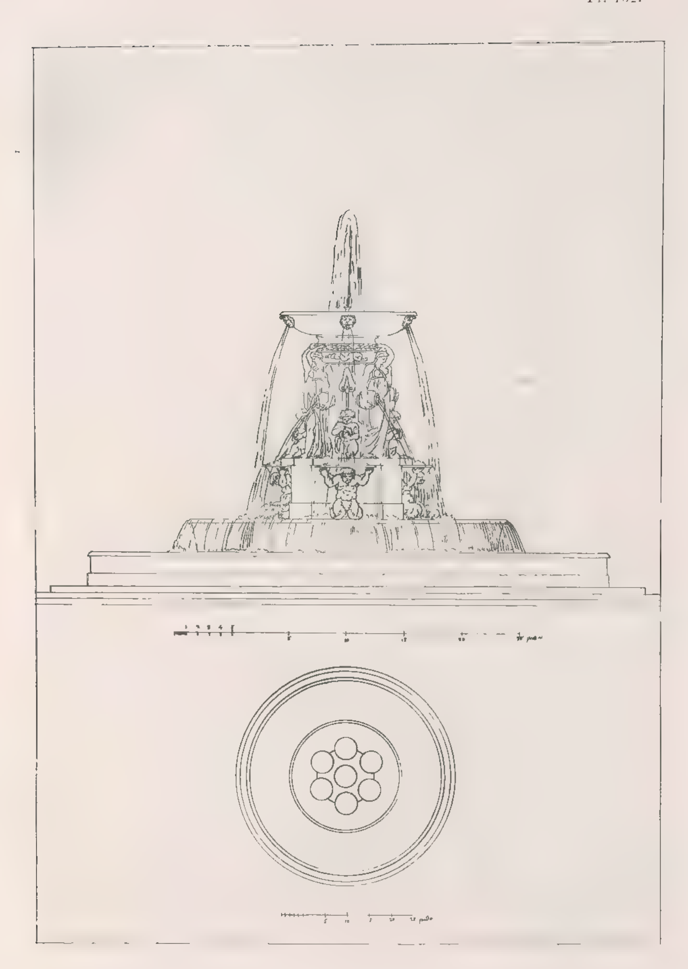


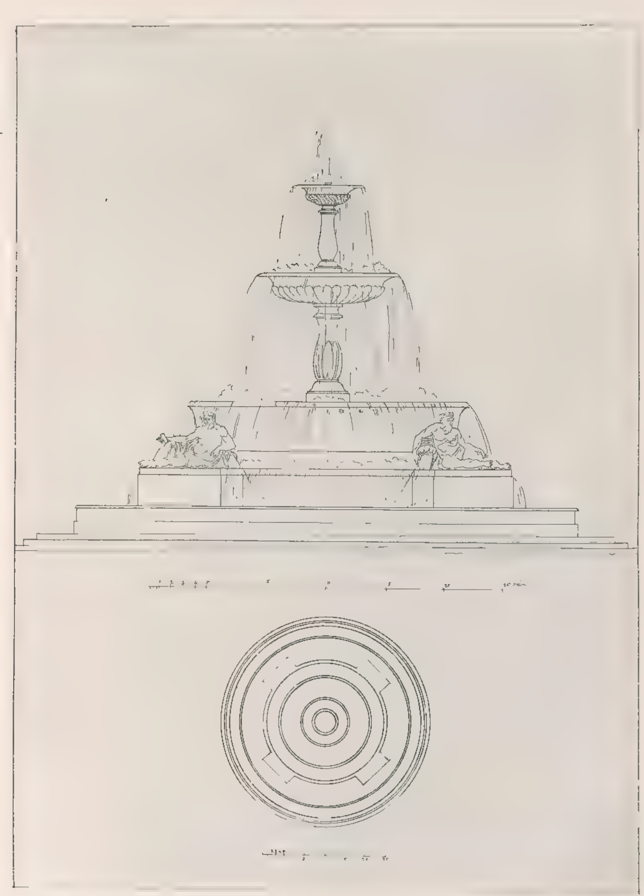
Pl. 96.



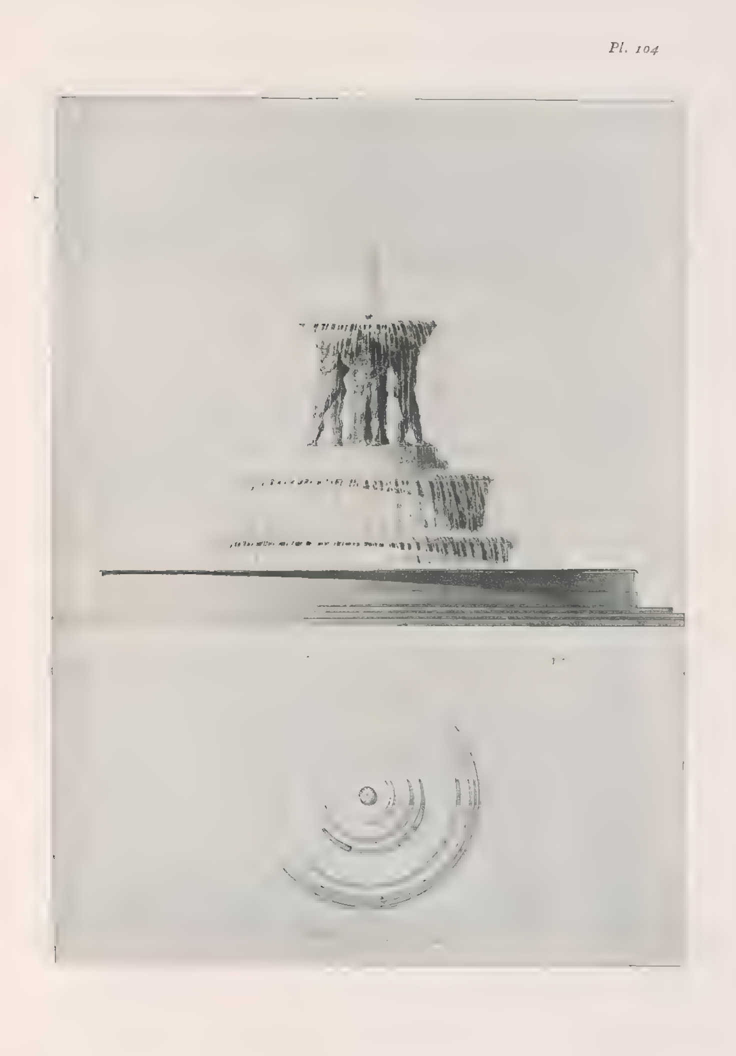


Pl. 102.



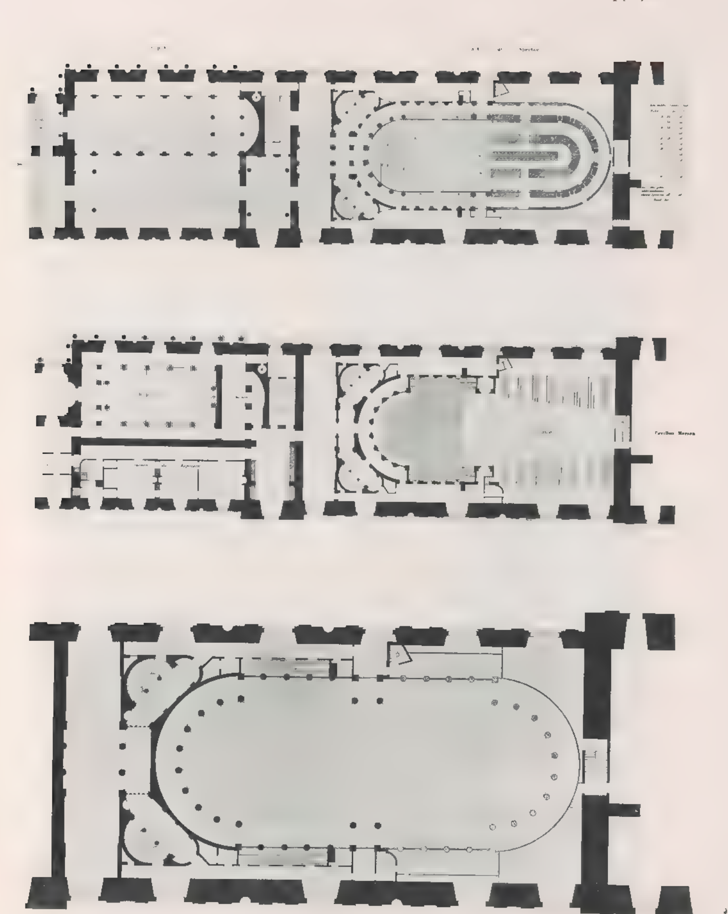


Pl. 104

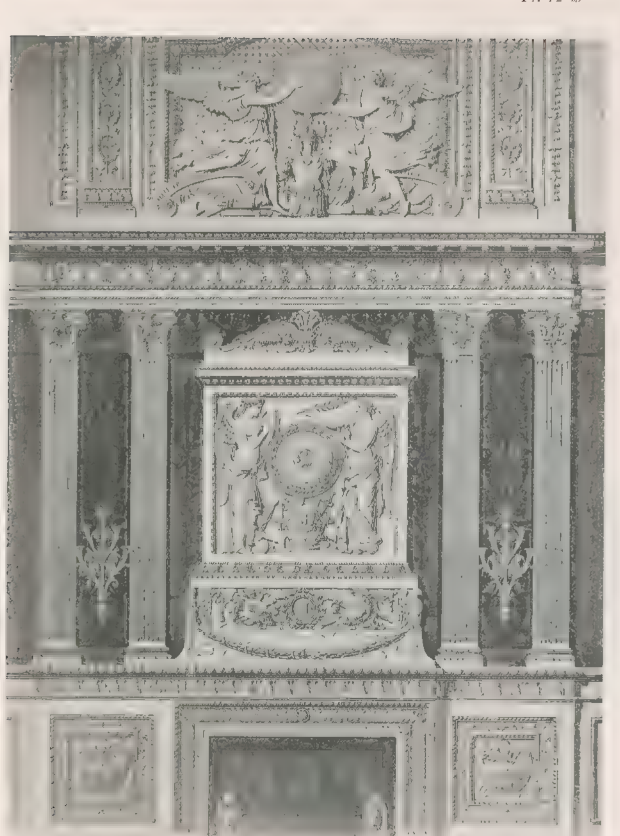


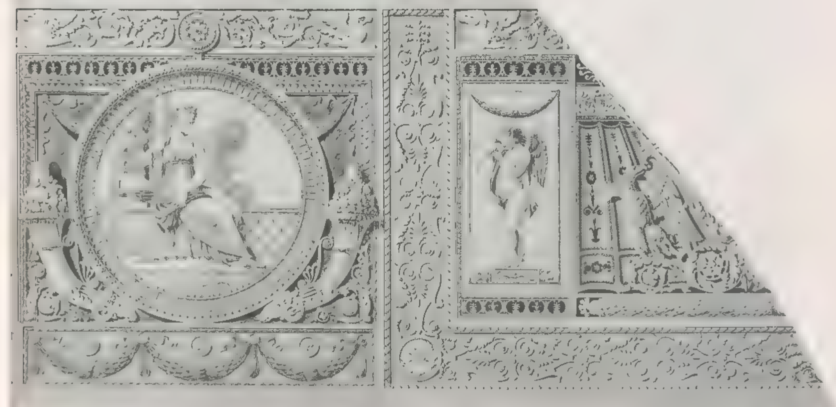


Pl 3



Pl. 12 bis





Pl. 25 b.



Pl. 30 A.





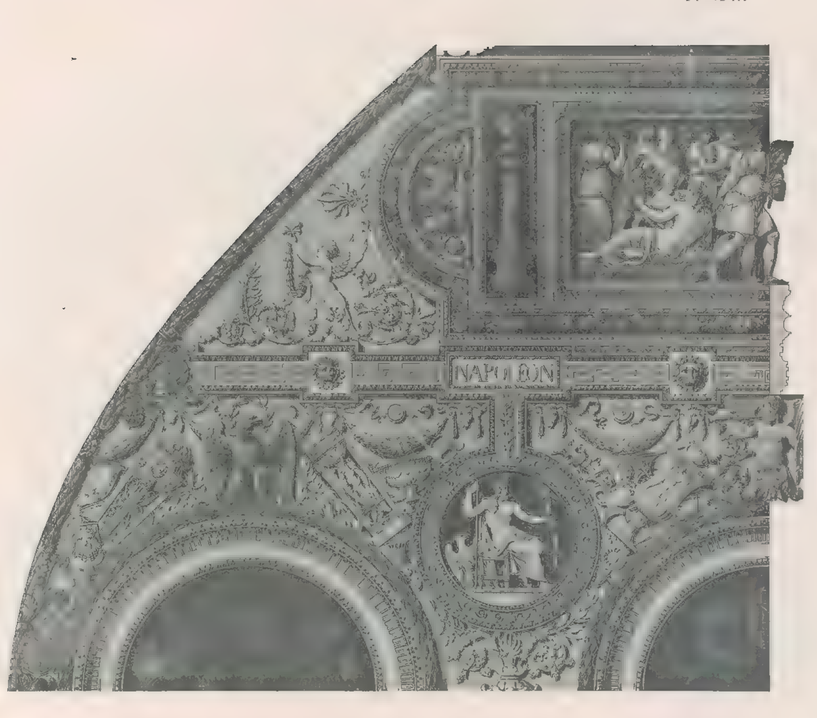
Pl. 30 C.







Pl 32 A.



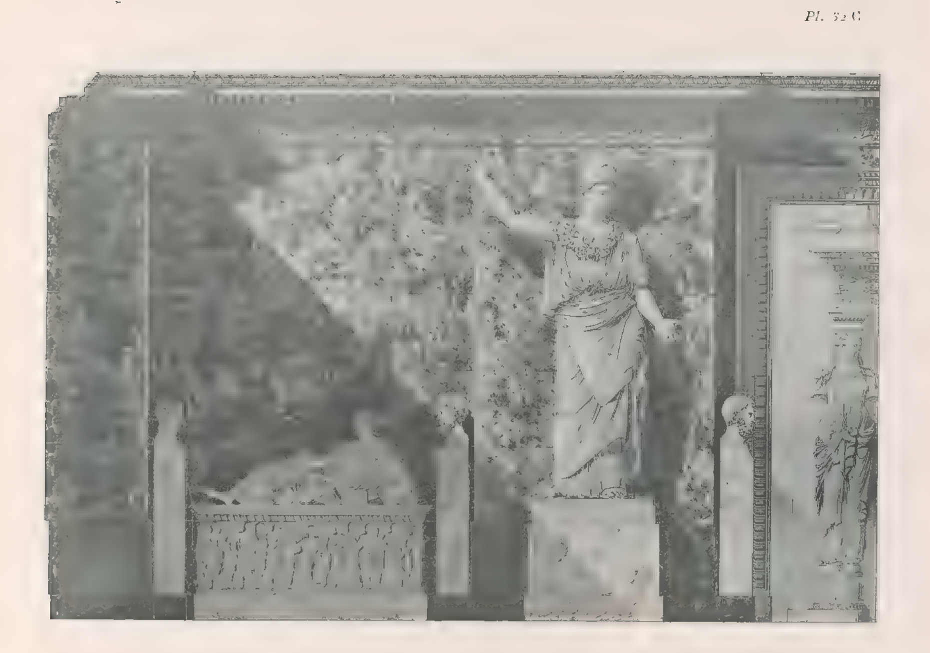
Pl. 32 1.



Pl. 32 B.



Pl. 52 C.

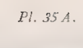


Pl. 32 D



Pl. 32 L.




Pl. 35 A.



Pl. 55 B.



Pl 35







